Germanistik

Der Tragiker Paul Ernst in der Reihe seiner Dramen „Demetrios" bis „Brunhild"

Versuch einer Würdigung vom Standort nationalsozialistischer Weltanschauung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde an der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

Vorgelegt von

Hans Schneider

aus Berlin

Verleger: National-Zeitung, Verlag und Druckerei, G. m. b. H.
Abteilung Druckerei Schmidt & Co., Essen, 1935

Dekan: Professor Baumstark
Referent: Professor Günther Müller
Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 1934

Meinen Eltern
in Dankbarkeit gewidmet!

Inhaltsverzeichnis

Motto:

„Erst wenn ein Mensch die Notwendigkeit erlebt hat; erst wenn er ganz gestorben gewesen ist und gefühlt hat, daß er nichts ist gegenüber den Mächten des Lebens; und daß er seine menschliche Würde, seine Idee nur dadurch retten kann, daß er das Leben verneint, erst dann kann er die Tragödie verstehen."

(Zusammenbruch des deutschen Idealismus. S. 277.)

1. Der Kulturliberalismus des 19. Jahrhunderts

a) Das geistig-seelische Antlitz des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Dichtung

In dieser Arbeit steht das Werk des Dichters Paul Ernst, und zwar seine Tragödiendichtung, im Vordergrund. Die Tragödie ist „Weltanschauungsdichtung", im Grunde also religiöser Natur, weil sie einer Zeitwende entspringt, in der tiefgreifende Kämpfe stattfinden, neue Ideen ihre geschichtsbildende Kraft im Leben eines Volkes (oder mehrerer) beweisen wollen; deshalb erscheint es mir notwendig, die weltanschaulichen Grundlagen des 19. Jahrhunderts und ihrer Spiegelungen in der Dichtung in ihrer wesentlichen Substanz aufzuzeigen, da diese überhaupt erst die Voraussetzung für die weltanschauliche Auseinandersetzung Ernsts mit seiner Zeit, um die Jahrhundertwende, bilden. Man hat das Jahrhundert der bürgerlichen Hoch- und Spätblüte das Jahrhundert des „Romans" genannt, weil in ihm das Drama nicht über die ersten Ansätze (eine Ausnahme stellt Hebbel dar) hinaus zur großen, richtunggebenden Form gestaltet worden ist, der Roman das Spiegelbild der Lebensformen dieses Jahrhunderts wurde und blieb. Träger dieser vorwiegend epischen Dichtung ist das vom Geist der Aufklärung durchdrungene Bürgertum in seinen mannigfachen Schattierungen, dessen Charakterbild der Roman als wesenentsprechende literarische Form wiedergab.

Fragen wir nun zuerst nach den geistigen Quellen, den kulturellen Mächten und Kräften, die sich zu dem Bilde dieses Jahrhunderts verdichten, wie es die Gegenwart sieht. Bei jeder historischen Rückschau schwingt oft unbewußt der Rhythmus der eigenen Zeit mit; durch ihn empfängt der Betrachter bestimmte Wertetafeln und Rangordnungen menschlicher Seinsweisen, die er dann ohne gültige Berechtigung auf das vergangene Geschehen anwendet. Die geistigen Lebenstendenzen einer Zeit werden aber erst verständlich, wenn man ihren Ursprung, der meist in der vorhergehenden Epoche liegt, ihr erstes Auftreten und die damit verbundenen Lebensbedingungen aufsucht. Eine neue Weltanschauung entwickelt sich in Opposition gegen herrschende Ansichten und Standpunkte, um einem neuen Lebens- und Weltgefühl Raum zu geben und damit eine neue Zeit einzuleiten. Es ist nicht so, als ob in der geschichtlichen Vergangenheit unseres Volkes jemals eine Weltanschauung für alle Schichten Lebensinhalt gewesen wäre, wie es in der Gegenwart Erfüllung wurde. Meist rangen zwei oder drei weltanschauliche Richtungen um die geistige Vorherrschaft.

Der liberal-individualistische Grundzug des 19. Jahrhunderts, der sich an seinem Ende immer stärker in seiner atomisierenden, kulturzerstörenden Tendenz ausprägte, war die natürliche Folgeerscheinung der Ideen des bürgerlichen Aufklärungszeitalters, der „Prinzipien von 1789“. Einseitige Ueberspitzung der menschlichen „Ratio“, Vergötzung der Vernunft und radikales Nützlichkeitsdenken bedingten andererseits das Fehlen des eigentlich „Geistigen“ als Wertzentrum der Persönlichkeit, das Minderbewerten der Seelenwerte des Lebens, das Nichtsehenwollen der Gefühls- und Gemütskräfte im Menschen. Durch diese engstirnige Einstellung führte die Aufklärung zu einer Verarmung und Erstarrung des Lebens überhaupt und hatte zur natürlichen Folge das Verkümmern der wirklich schöpferischen Kräfte im Menschen, mußte so notwendig zur geistigen Sterilität führen. Diese Vergewaltigung menschlicher Lebensfülle durch die Herrschaft des Vernunftdogmas erfuhr eine Auflockerung durch das Einströmen der empfindsamen „Wesenheiten“, die, in der Literatur des 18. Jahrhunderts

durch englische und bürgerlich-pietistische Einflüsse hervorgerufen, ihren stärksten Gefühlsausdruck bei den Stürmern und Drängern fanden. Der stärkste Gegenstoß gegen die Aufklärung setzte dann in der Frühromantik ein.

Die literarische Aufklärung, die Dichtung des Sensualismus und die Sturm-und-Drang-Periode als Spiegelbild der weltanschaulichen Strömungen im 18. Jahrhundert sind nicht nur als Vorstufen zum Tempel der Klassik, zur Goethe-Zeit, zu betrachten. Doch bieten sie im Vergleich mit der Blütezeit der Klassik nur kleine Ausschnitte aus den Gesamttendenzen des Lebens überhaupt, Zeugnis für die engen Sehweisen des 18. Jahrhunderts. Die Synthese dieser neben- und gegeneinander laufenden, rationalen und irrationalen Zeitströmungen und Literaturrichtungen vollzog sich auf einer höheren Ebene in der Hochklassik.

Die rationale Seite der Aufklärung, das empfindsame Strömen der „Wertherzeit" und das triebhafte Kraft- und Naturgefühl der Stürmer und Dränger wurden auf den Höhen unseres klassischen Idealismus verschmolzen in jenem Streben nach Form, dem Ausgleich der Spannungen zwischen Natur und Geist. Winckelmanns Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" der griechischen Kunst wurde zum Maßstab und Vorbild für die künstlerischen Forderungen unserer großen Klassiker. Das Streben nach der Form, nach dem Ideal der Humanität zeitigte wieder ein hohes Ethos, das nach den formlosen „Schrei"dramen eines Lenz und Klinger, die in gewisser Weise an den modernen Expressionismus erinnern, in dem „Don Carlos" eines Schiller echten dramatischen Ausdruck fand. In den Gefilden der klassischen Welt war wieder ein heroisches Drama, eine Tragödie möglich, weil in ihr sittliche Kämpfe sich abspielten, wahre Schicksalstragik den Helden zum Erhabenen hob.

Paul Ernst war wohl einer der ersten, der erkannte, warum dieses erhabene Humanitätsideal, warum unser deutscher Idealismus zusammenbrechen mußte. Das Weltbürgertum und das abstrakte Ideal der Aufklärungshumanität verhinderten, daß die Dichtung unserer Klassiker völkische Dichtung wurde. Sie war wie die Dichtung unseres Hochbarock die

Angelegenheit einer literarischen Oberschicht und ist noch heute, nach 150 Jahren, nicht zum geistigen Eigentum des gesamten Volkes geworden. Die Welt- und Lebensanschauung unserer klassischen Dichtung, in der sich heidnische und christliche Elemente harmonisch mischten (Goethe), zielte jedoch nicht auf eine Welt der Normen, wie sie dem Barockzeitalter mit seinem Primat des Geistigen eigen war. Das klassische Streben nach Form war nicht identisch mit der barocken Unbedingtheit und Kompromißlosigkeit zum entsagungsvollen Einsatz für den geistigen Raum. Ein anderes Lebensgefühl, andere Wertetafeln leuchteten der Barockzeit, andere Bereiche und Standorte menschlicher Verhaltensweise dem Leben gegenüber finden in der Klassik Form und Ausdruck.

Herder — Hamann — die Romantik! Namen und Begriffe für neue Sehweisen, anders geartete Stellungnahme zur Welt und Umschichtung in den Räumen menschlicher Seinsformen. Der neue Ausgangspunkt liegt in den Bereichen der elementaren Lebensmächte. Das Vitale in seiner ästhetischen Verfeinerung und durch Reflexion gebrochen, das Traumhaft-Vegetative des Seelischen rückt in den Mittelpunkt romantischer Dichtung. Nicht mehr der gestaltende Wille zu verantwortungsbewußtem Dienst an der Kunst ist das Programm, sondern pflanzenhaft-organisches Wachsen und Treibenlassen, Auflösen und Zerfließen des Geistigen in den Urgründen der Seele sind das Wesen der romantischen Bewegung. Das gesamte Leben wird zur Kunst, wird Poesie, Religion, wird pantheistisches Weltgefühl. Der Traum ist Leben, das Leben wird zum Traum, die Kräfte des Unbewußten, Nacht und Dämmerung, Ferne und Schatten werden zu den eigentlichen Wesenheiten romantischer Dichtung. In diesen poetischen Bereichen ist kein Platz für das Drama, für Form und Gestalt, hier lebt das Märchen, die Novelle, die Lyrik. Diese organisch-ästhetische Lebensanschauung führte im Kulturpolitischen zur Wiederentdeckung des Volkstums, der völkischen Substanz, aber ihr fehlte der Wille zur Gestalt, zum Staat, der diesem Volklichen die ihm gemäße Form hätte geben können, weil ihr der Wille zur Verantwortung fehlte. Von der Politik, vom Staate her gesehen, weicht

die romantische Lebensanschauung der Entscheidung aus, wie Carl Schmitt in seiner „Politischen Romantik“ (1919) überzeugend nachgewiesen hat, flieht aus der Gegenwart in die Vergangenheit, in die Ferne des noch mystisch verklärten Orients. Doch verdanken wir der Romantik im Bereiche der Kultur die Neuentdeckung der Mannigfaltigkeit der deutschen Volksseele (in der Rückbesinnung auf die altdeutsche Kunst des Mittelalters) zugleich ihrer ewigen Dämonie, die schon in Goethes Faust ihre geniale, aber nicht letzte Gestalt gefunden hatte, das Aufbrechen der mythischen Kräfte, jener rassisch bedingten Urkräfte, um die wir heute in der Formel von „Blut und Boden“ wissen.

Ueberwucherten in der Romantik Phantasie und Gefühl den gliedernden Verstand und den gestaltenden Willen, „verseelte“ sie damit den Geist, so geriet die ihr nachfolgende Richtung, das „junge Deutschland“, unter dem Einfluß der politischen und sozialen Umwälzungen des Vormärz und der 48er-Revolution auf das politische Feld, in die Niederungen der sozialpolitischen Tendenzliteratur, der Gesellschaftskritik. Das Gefühl wurde abgelöst durch die Herrschaft des Intellekts (den B. Diebold einmal treffend als „entgeisteten Geist“ bezeichnete), der mit den dialektischen Methoden der Hegel-Schule Literatur machte, aber keine D i c h t u n g schuf. Im Roman schufen die Jungdeutschen nichts Bleibendes; Büchners, Gutzkows und Laubes Dramen blieben durch ihre zum Teil politische Tendenz zeitgebundene „Theaterstücke“. Das Zersetzende, Substanzlose und Unfruchtbare dieser literarischen Richtung ist nicht zuletzt auf den starken Prozentsatz jüdischer Schriftsteller unter den Jungdeutschen zurückzuführen (Heine, Börne, Rahel Levin). Es ist das erstemal, daß jüdische Intellektuelle in der vordersten Front einer literarischen Bewegung in Deutschland stehen, politische Restauration und Reaktion mit den französischen Revolutionsideen bekämpfend. Der Ghettogeist, durch Hardenbergs Erlaß 1812 „frei“ geworden, betätigte sich zuerst auf literarischem Gebiet. Gleichzeitig vollzieht sich in dieser politisch bewegten Zeit (Kampf der Reaktion mit dem Liberalismus, Aufkommen der sozialen Frage) der Einbruch der materialistischen Welt-

anschauung (Feuerbach, Büchner, Marx u. a.) in der Dichtung. Angebahnt auf literarischem Gebiete durch das „junge Deutschland“, dessen geistige Haltung in Skepsis und Resignation endete, worin sich bereits der Einfluß des Liberalismus zeigte, erlebte der Materialismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders im Naturalismus seine Blütezeit.

Wir sind heute, wo wir die liberale Epoche und ihren hochgezüchteten Individualismus überwunden haben und einen „heroischen Idealismus“ anstreben, in der Lage, die verzweifelte, geistige Situation eines Hebbel nachzuerleben, dem es mit der maßlosen Kraft und Tiefe seiner nordisch-germanischen Seele nicht gelang, seiner Zeit, d. h. der bürgerlich-materialistischen Weltanschauung zu entrinnen. Er war einer der wenigen in diesem Jahrhundert, der um die Tragödie wußte, ihr Wesen in sich trug, „die Notwendigkeit“ im Sinne Paul Ernsts erlebt hatte, „den Weg erkannt hatte“, „jedoch nicht erreichte, was er wollte“, trotzdem „unsere dramatische Dichtung weiterführte“, so urteilt der rassisch und geistig verwandte Paul Ernst über ihn (Z. d. Jd. S. 81 u. S. 277). Hebbel spürte schon den Riß und das unterirdische Beben seiner Zeit und wurde so Wegbereiter für eine zukünftige tragische Dichtung, deren Schöpfung wir heute entgegenhoffen. Dennoch war seine Verzweiflung nicht die eines Nietzsche oder Paul Ernst, obwohl seine „metaphysische Tragik“ oft genug seine geistige Existenz bedrohte, erlebte er nicht die tiefe religiöse Zerrissenheit und Lebensangst, die jene beiden Dichter, Seher und Propheten zwang, Stimme ihrer Zeit, ihres Volkes und seiner Zukunft, Künder des Unterganges, Ueberganges und neuen Lebens zu werden. Dabei soll nicht übersehen werden, wie verschieden Wesen, Persönlichkeit und Aufgabe der beiden „Seher“ Nietzsche und Ernst waren. Nietzsche war radikal, Revolutionär von Natur aus, der sich dem „Untergang entgegenlebte“, während Ernst, im Grunde eine konservative Dichternatur, gegen seine Veranlagung an dem Zustande der Kultur des ausgehenden Jahrhunderts verzweifelte. Auch in Hebbel lebte jene germanische Dämonie, die ihn seine Zeit und sein eigenes Leben als notwendiges Schicksal empfinden und erleben ließ und die ihn als Dichter die metaphysischen Urgründe auf-

suchen ließ, in deren Bereichen er den neuen Kulturzerfall seines Jahrhunderts, die Selbstauflösung der alten liberalen Welt, erahnte. Die heroische Sehnsucht seiner Seele, Gestalt geworden in den Königen und Helden seiner Tragödien, kam in ihnen nicht rein und ungebrochen zur dichterischen Verwirklichung. Bei diesen königlichen Gestalten müssen wir manchmal an das „Bürgerkönigtum" denken, wie es uns bereits bei Goethe entgegentritt. Hebbels großen Individuen haftet der freiheitlich-liberale Staub der Zeit an, einer Epoche, die menschliche Seins- und Wertunterschiede nicht anerkennen wollte, nur „flächenhaft" sehen konnte. Dennoch war Hebbel nach Grillparzer der letzte, der um die „größere Fallhöhe" seiner tragischen Helden und Könige gegenüber den Figuren des bürgerlichen Trauerspiels wußte. Nach Hebbels Tode wurde die Situation für das Entstehen der großen Tragödie immer günstiger und zwingender, je mehr die Zeit zur Wende drängte, das Ende der liberalen Gedankenwelt nahe schien. In diesen Jahren wurde einer der Dichter, der die Tragik dieser Endzeit erleben und gestalten sollte, geboren.

Im Naturalismus war die Möglichkeit für eine hohe Tragödie gar nicht mehr vorhanden. Wo die fast unbeschränkte Herrschaft des „Milieus" (Taine) und weiter gegriffen des „Zeitgeistes" Entwicklungsgrundlage für den einzelnen bilden sollte, wo ausschließlich die soziale Umwelt den Menschen bestimmte, war kein Platz für große Persönlichkeiten, von tragischen Helden nicht zu reden. Wenn der naturalistische Dichter seine Wirklichkeit, d. h. die empirische, mit den Sinnen aufgenommene Wirklichkeit kopierte, Dichtung als Zustandsschilderung deutete, dann konnte von hoher, ideengetragener Wortkunst nicht mehr die Rede sein. Mit solchen Mitteln „entwickelte" man allenfalls Literatur im schlechten Sinne, entartete die Dichtkunst zur Reportage.

Die soziologischen Bereiche, die der naturalistische Dichter bevorzugte, waren die Welt des fortschrittlich gesinnten Bürgertums und die sich neu bildende Klasse des Proletariats, durch deren Dasein und Lebensforderungen die Führerstellung der bürgerlichen Schichten ständig bedroht war. Die Er-

schütterungen seiner auf Sicherheit berechneten Lebensformen gaben dem Bürger den Antrieb, sich beinahe „hermetisch" in seiner Gesellschaftskaste abzuschließen und sich mit Fleiß dem materiellen Wohlstand und Glück zu widmen. Paul Ernst schreibt über den damaligen Zustand der dramatischen Dichtung: „So füllte sich die Bühne, wo früher die Könige und Fürsten des Geistes und Herzens geherrscht hatten, mit dem elendesten Proletariergesindel der Seele" (W. z. F. S. 21). Dieses seelische Proletariat, das der herrschaftlich gesinnte Dichter Ernst von der Bühne verbannt wissen wollte, fand sich in den bürgerlichen, kapitalistischen Kreisen genau so wie in den proletarischen Massen. Diese Dichtung kannte keine Könige und Helden, ihr war das Wissen um „Königtum" als einem höheren, menschlichen Sein verlorengegangen, da nach den herrschenden Anschauungen der Zeit die „Menschen gleich" waren. Heldentum und Tragik waren bei solchen theoretischen Voraussetzungen aus der Dichtung verbannt. Man versuchte, soziale Probleme künstlerisch zu gestalten oder schilderte den Entwicklungsgang problematischer Naturen".

Paul Ernst sagte mit seiner Tragödiendichtung dieser Kunstauffassung schärfsten Kampf an. In ihr war wieder Wille, Kampf und Handlung im Gegensatz zu dem willen- und zuchtlosen „Helden" der zeitgenössischen Literaturrichtungen, der die sittliche „décadence" seiner Zeit verkörperte.

*

b) Die religiöse Problematik im späten 19. Jahrhundert

Bevor die vordramatische Entwicklung Paul Ernsts behandelt wird, muß in knappen Zügen auf die religiös-weltanschauliche Lage der Zeit eingegangen werden, durch die im letzten Grunde seine Tragödien hervorgerufen wurden. Die Tragödien können in ihrem geistigen und weltanschaulichen Kern nicht gedeutet werden, wenn die religiösen Umwälzungen am Ausgang des vorigen Jahrhunderts nicht berücksichtigt und gesehen werden. Aus den bisherigen Darlegungen zeigt sich deutlich, daß dem 19. Jahrhundert ein einheitlicher Wille, eine Weltanschauung und sittliche Normen, d. h. wirk-

liche Kultur, fehlte. „Ein Kulturvolk muß ein einheitliches Leben haben", sagt Paul Ernst. Das deutsche Volk besaß weder wahre, echte Kultur, noch hatte es einen einheitlichen, organischen Lebensstil. So war auch das religiöse Leben Deutschlands seit den 70er Jahren zerrissen, unklar und vieldeutig. Das Leben war zum „Geschäft" geworden, wie Jakob Burckhardt einmal bitter bei der Erörterung der kulturellen Grundlagen des 19. Jahrhunderts sagte (J. Burckhardt: „Weltgeschichtliche Betrachtungen" S. 66). Das deutsche Volk entfernte sich immer mehr von seinen christlichen Grundlagen, huldigte auch im Religiösen liberalen Gedankengängen, fand in der flachen „Kraft- und Stoff-Formel" seinen „subalternen" Glauben, erlag schon um die Mitte des Jahrhunderts dem Materialismus und endigte in der Anarchie, im Nihilismus. Der Opfergang eines Nietzsche wurde zum Zeugnis und Symbol für den Weg und das Ende, dem die moderne abendländische Kultur entgegenzugehen schien.

Wo lagen die Ursachen für den kulturellen und religiösen Zusammenbruch, der dann im Weltkrieg seinen konsequenten, sichtbaren Ausdruck fand? Ernst äußert sich darüber wie folgt: „Der gegenwärtige Zusammenbruch der Menschheit wird erzeugt dadurch, daß Einzelwesen, Familie und Staat nicht konzentrisch umeinandergelagert waren, sondern sich schnitten" (Z. u. G. S. 14). Aus diesen Worten spricht der konservativ, organisch denkende Dichter, der gezwungen ist, in einer unorganischen Zeit zu leben, für die nach Nietzsches Wort „Gott tot war". „Die europäischen Völker sind heute religionslos", fühlte Ernst in seiner Verzweiflung. „Aber sie haben die höchste Form der Religion in ihrer Geschichte, die tragische Religion des Christentums, sie können nicht zurück, sie können nur noch höher kommen oder untergehen" (Z. u. G. S. 20). So sah der Dichter Europa und Deutschland vor die schicksalhafte Entscheidung gestellt: „Untergang in Barbarei und Zivilisation oder Anbruch einer neuen Kultur mit einem neuen Weltbild, einem Kulturwillen, einer neuen, organischen Gesellschaftsordnung, die unserem völkischen Sehnen entsprach. Nach dem radikalen Zusammenbruch seines Glaubens war Ernst „objektiver Nihilist

geworden". Er stand innerlich außerhalb der protestantischen Kirche, die ihm „nur als eine der Auflösungserscheinungen des Katholizismus" erschien (Gr. d. n. Ges. S. 44), sein „seelischer Zustand glich völlig dem des antiken Tragikers, der an den Göttern verzweifelt, weil er einsieht, daß sie Dämonen sind" (N. Lit. Aug. 1932, S. 340).

Nur einen Ruhepunkt, ein Kraftzentrum gab es für ihn. Das war der „erhaltende Zug seines Wesens", den er als den „größten Vorteil in dieser Welt der Zerstörung empfand" (Ju. S. 98).

Was ihn vor allem tief erschütterte, war die erschreckende Gleichgültigkeit, mit der das deutsche Volk, seine führende bürgerliche Klasse, im Glanze des politischen und wirtschaftlichen Machtgefühles des Kaiserreiches dahinlebte, während der Kulturzerfall immer ernstere Formen annahm. Ernst als Dichter — und zum Dichter fühlte er sich schon in jungen Jahren berufen und bestimmt — beurteilt am Ende des Krieges in seiner Schrift „Zusammenbruch und Glaube" unser Vorkriegsbürgertum als „eine im Innersten religionslose Gesellschaftsschicht, weil sie im Innersten unkünstlerisch war. Wie in ihr gemalt und gedichtet wurde, so wurde auch gebetet und gepredigt in ihr" (Z. u. G. S. 85).

Der liberale Bürger, wie er im „liberalen Drama" auftritt, formte sich Gott nach seinem Bilde und trat mit ihm als seinem „Bürgerkönig" in parlamentarische Verhandlungen. Er begann Gott zu „begreifen", falls „er" ihm als aufgeklärten Menschen nicht gleichgültig wurde und nur als störender Einwand auf dem Wege des endlos scheinenden Fortschrittes der Menschheit angesehen wurde. Eine Glücks- und Erfolgsethik wurde die moderne Religion oder besser der Religionsersatz des Bürgertums.

Betrachtet man die Lage des entwurzelten Industrieproletariats in den Großstädten, das unter dem wachsenden Einfluß der artfremden, marxistischen Ideologie Gott und der Nation entfremdet wurde, dann begreift man den furchtbaren, religiösen und kulturellen Krisenzustand, den schon Nietzsche und Lagarde erkannt hatten, der bei Paul Ernst die totale Verzweiflung, den gottlosen Zustand, erzeugen sollte.

2. Der Dichter und seine vordramatische Entwicklung

a) Ein Kämpfer gegen seine Zeit

b) Notwendigkeit der Tragödie für seine dichterische Entwicklung

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist auch nicht ihr Ziel, eine eingehende, biographische Abhandlung über den Dichter bis zu seiner dramatischen Schaffensperiode zu bieten. Notwendig jedoch ist es, die wesentlichen Stationen seiner menschlichen und dichterischen Entwicklung bis zum Einsatz der Tragödie zu schildern, da sich aus ihnen erst das „Warum" und die Notwendigkeit seiner tragischen Dichtung ergeben.

Paul Ernst wurde am 7. März 1866 in Elbingerode am Unterharz geboren, aus einer norddeutschen, protestantischen Familie stammend (einer seiner Vorfahren war ein Freund Luthers und Förderer der Reformation) und besuchte in seinem Geburtsort und in Nordhausen die Schule. Als Primaner las er Goethe und Shakespeare, und spürte wohl, daß das etwas Großes sein müsse, doch blieben ihm beide Welten fremd. „Seine stärksten Eindrücke hatte er, wie er in seinen „Jugenderinnerungen" bekennt, durch die Bibel, Schiller, dessen Werke er bereits mit 7 Jahren las, Homer und Lessing. Tiefen Einfluß gewann auch Hölderlin auf ihn, der „irgendwie mit ihm eins geworden", weil er bereits vor Nietzsche die kommende Zerstörung fühlte. Ueber Sinn und Zweck seines Lebens, seine Berufswahl, hat sich Ernst in seinen Jünglingsjahren wenig Gedanken gemacht. Die Versicherung seines Lehrers, „er werde einmal im Straßengraben enden", sollte sich zwar nicht erfüllen, doch hören wir sein Eigenurteil über seinen damaligen Zustand: „Ich habe weiterhin geträumt und gespielt und mir nie ein klares Bild davon gemacht, was eigentlich der Zweck meines Lebens war. Ich war wohl länger Kind als alle anderen; ich bin vielleicht bis zu meinem 40. Lebensjahr Kind geblieben, wo ich endlich einen Teil jenes dichterischen Könnens erworben hatte, von dem sogar die Vorstellung in unserer Zeit verschwunden ist" (Ju. S. 342).

Nach dem Verlassen der Schule bezog er nacheinander die Universitäten in Göttingen, Tübingen und Berlin, studierte Theologie und beschäftigte sich mit neukantischer Philosophie. Die Tübinger Zeit wurde entscheidend für ihn: „Es haben sich damals in Tübingen die ersten Grundlagen meiner tragischen Auffassung des Lebens in mir ans Licht des Bewußtseins gehoben, die ich mehr als 20 Jahre später in meinen Trauerspielen darstellte." Damals begann seine religiöse Verzweiflung, die Trennung von Gott. „Schuld" und „Sünde" waren ihm schon in seinen Studentenjahren fremde Begriffe und Gefühle, er hatte sie nie erlebt, wie z. B. noch Hebbel, der in ihnen dachte und an ihnen litt. Hier ist wohl einer der stärksten Berührungspunkte mit Nietzsches Philosophie, seiner antichristlichen Haltung. „Der tiefste Schnitt, welcher die Gegenwart von der Vergangenheit trennt, ist wohl der, daß das Schuldgefühl aus der Menschheit verschwunden ist" (Ju. S. 305), glaubte Paul Ernst, und damit erledigt sich die Auffassung, als ob Ernst nur ein Epigone Schillers oder Hebbels sei. Schiller lebte und dachte noch völlig in den christlich-humanitären Begriffen von Schuld und Sühne, während Hebbel schon die abgewandelte Anschauung von einer „Seinsschuld" des Menschen, seiner Helden besaß. Wie eigenwillig und vorbildlos Paul Ernsts Tragödienauffassung ist, verraten seine Worte: „Als ich später meine Dramen dichtete, da gelang es mir, eine neue Idee des Tragischen darzustellen, die bis dahin noch nicht in der Welt gewesen war" (Ju. S. 305).

Diese „neue Idee des Tragischen" war jedoch nicht so neu, wie Ernst damals glaubte. Sie war das Bewußtwerden germanisch-deutschen Weltgefühls und Welterlebens, wie es in unserer altgermanischen Heldensage, in der deutschen Mystik des Mittelalters, in allen Großen unseres Volkes um Ausdruck und Form gerungen hatte. Die griechische Tragödie, vor allem der „König Oedipus" von Sophokles erschien ihm zwar als die Tragödie „kat'exochen"; er wurde von ihrer tragischen Weltauffassung nachhaltig beeinflußt und bewegt, aber sie war ihm nur ein Weg zur Aufhellung seiner Welt, zum Bewußtwerden seiner Verzweiflung, zu seiner

eigenen Tragödie. In ihm lebte schon damals, allerdings noch unbewußt, das dynamische Gesetz germanischer Dichtung, jenes ewige Werden, das in dem „statischen Sein" der Griechen Gegenpol und Ergänzung fand.

Sein Anschluß an naturalistische Kreise in Berlin (in einem literarischen Klub „Durch") und seine Einführung in die Lehre der Sozialdemokratie durch Bruno Wille entfernten ihn innerlich mehr und mehr von der Theologie, vom Christentum, besonders da er sah, daß die Vertreter des Christentums dem Sozialismus feindlich gegenüberstanden. Das soziale Elend der proletarischen Massen regte ihn zu staats- und volkswirtschaftlichen Studien an, führte zur Abwendung von der Kunst, ja zum Haß gegen sie. Der Einfluß der marxistischen Ideologie trieb ihn zur tätigen Mithilfe an der Besserung der sozialen Lage der unteren Volksschichten. Er hielt Reden und Vorträge vor Arbeitern, betätigte sich journalistisch an der „Berliner Volkstribüne" und der „Sächsischen Arbeiterzeitung" in Dresden. Schon damals fühlte er instinktiv den Irrsinn der Klassenkampftheorie, die die Zerreißung des Volkes nur noch förderte, doch sah er keinen anderen, besseren Ausweg aus dem drohenden gesellschaftlichen Zusammenbruch. Eine Lungenkrankheit zwang ihn zu einer eineinhalbjährigen Berufs- und Arbeitspause. An die „Berliner Volkstribüne" zurückgekehrt, begann er an den demokratischen Theorien und Institutionen zu zweifeln und zog sich ein Jahr später von der politischen Publizistik zurück, promovierte mit einer volkswirtschaftlichen Arbeit und ging dann als Volontär in die Landwirtschaft. Nach dieser praktischen Lehrzeit betätigte er sich in seiner Heimat als Armenpfleger und in der Polizeiversorgung. Ein Nervenleiden zwang ihn dreiviertel Jahr in das Haus seiner Eltern, und hier, in den noch patriarchalischen Verhältnissen kleinstädtischen Lebens, wurde der Glaube an den Neuaufbau der Gesellschaft durch den marxistischen Sozialismus endgültig erschüttert. 1897 kehrte er nach Berlin zurück, kam wieder in Berührung mit der jungen naturalistischen Bewegung, lebte mit Arno Holz, dem Theoretiker des „konsequenten Naturalismus", zusammen.

In dieser Zeit ist jeder Glauben in ihm an eine geistige und weltanschauliche Ordnung erschüttert. Seine baldige Trennung von Arno Holz machte ihm seine restlose, unbedingte Einsamkeit bewußt. Seine geistige Existenz war auf nichts gestellt, verzweifelt, glaubenslos, es ist die Zeit seiner größten seelischen Unruhe. Seinen damaligen Zustand kennzeichnet er mit den Worten: „Ich lebte nicht, ich wurde gelebt" (Jü. S. 311).

Wenn man sich fragt, warum Paul Ernst gerade mit den naturalistischen Kreisen in enge Berührung kam, so muß man sich daran erinnern, daß Berlin in den 90er Jahren neben München die Hochburg der jungen naturalistischen Bewegung war. Ein junger, geisthungriger Mensch wie Paul Ernst mußte beinahe naturnotwendig von dieser neuen, von jungen Kräften geführten literarischen Richtung angezogen werden, die zudem in politisch-weltanschaulicher Hinsicht zu den Ideen des Sozialismus marxistischer Prägung neigte. Ernst hatte ja gerade in Berlin zum erstenmal einen Einblick in die sozialen Verhältnisse der großstädtischen Arbeiterbevölkerung getan und war von dem Gesehenen und Erlebten innerlich derart aufgewühlt, daß er an der göttlichen Gerechtigkeit und der gesellschaftlichen Ordnung der Menschen zu zweifeln begann. Das theologische Studium gab ihm keinen inneren Halt mehr, im Gegenteil, er sah nur um so schärfer den scheinbar unversöhnlichen Gegensatz zwischen den theoretischen Forderungen des Christentums und den gesellschaftlich-sozialen Verhältnissen der völkischen Wirklichkeit.

Nun stand da eine neue Front von Dichtern und Künstlern auf, die, zum Teil aus bürgerlich-bäuerlichen Verhältnissen wie unser Dichter selbst kommend, in der Dichtung zu neuen Bereichen vorstoßen wollten, die sich aus den sozialen und wirtschaftlichen Umschichtungen, hervorgerufen durch die industrielle und handelspolitische Entwicklung innerhalb unseres Volkes, ergaben. Auch das Leben des Arbeiters, seine Welt und seine Probleme boten Stoffgrundlage für den Dichter; diese neue Wirklichkeit mußte künstlerisch gestaltet, dem Bürgertum auch diese Seite volklichen Daseins vor Augen gestellt werden. Der sittliche Ernst, der unseren Dichter schon in seiner

Jugend auszeichnete, sah in diesen Bestrebungen des Naturalismus ein ideales Wollen, das, von einer hohen ethischen Haltung ausgehend, das wahre Antlitz völkischen Lebens im Spiegel der Dichtung einfangen wollte. Er glaubte, daß die junge naturalistische Dichtergeneration mit brutaler Ehrlichkeit die Maske bürgerlicher Scheinsicherheit, die das öffentliche Leben beherrschte, herunterreißen wolle und den neuen Typ des städtischen Industriearbeiters in seiner zum Teil menschenunwürdigen, von der bürgerlichen Gesellschaft geächteten Lebenslage gestalten würde. Er glaubte an die sittlichen Antriebe dieser neuen Bewegung und ihrer Fackelträger, sah ihre edlen Ziele und erhoffte durch diese Dichtung tatkräftige Hilfe und Förderung für die bedrängten Massen der deutschen Arbeiter.

Was er in den Werken der Naturalisten fand, war Mitleid, ein Alles-Verstehen und Alles-Verzeihen menschlicher Taten und Untaten, Laster und Nöte, aber nichts von echter Tragik und menschlichem Heroismus. Dazu kam eine oft sklavische Abhängigkeit in Vorwurf und Formgebung von den ausländischen Wegbereitern des Naturalismus (Zola, Tolstoi, Ibsen u. a.).

Paul Ernst ging es nicht allein um die Besserung der materiellen Verhältnisse des vierten Standes, das Entscheidende war vielmehr für ihn die sittliche Erziehung und seelische Betreuung des Proletariats, die ihm durch die Kirche nicht mehr in hinreichendem Maße gewährleistet schien. Hier zu helfen und neue Wege zu weisen, dazu war auch der Dichter aufgerufen und berufen, und Ernst war einer der wenigen, die schon damals das soziale Problem in seiner ganzen Schwere und Gefahrenweite vorausahnten.

Bald mußte er erkennen, daß die naturalistischen Zustandsschilderungen und die Spannungen und Gegensätze im Drama dieser Richtung in der Regel von sittlichen Wertmaßstäben frei waren, daß sich die naturalistischen Dichter mit der Tatsachenschilderung proletarischer Verhältnisse und den seelischen Wechselbeziehungen der Menschen dieses „Milieus" begnügten, ohne daß diese Menschen im Dienste höherer, überpersönlicher Mächte und Ordnungen handelten oder zum Einsatz gezwungen wurden. Die Triebe und Wollungen der anonymen Masse standen im Mittelpunkt dieser Dichtung,

2*

deren immer stärker hervortretender politisch-sozialer Charakter sie zur Tendenz- und Zweckdichtung im niederen Sinne zu entwerten drohte. So mußte die Zeit kommen, wo der Seinsunterschied zwischen der naturalistischen „Wirklichkeit" und seiner eigenen Idealwelt und ihren tragischen Grundzügen Paul Ernst zur inneren und äußeren Abkehr vom Naturalismus führte. Seinem Wesen gemäß, das keinen Kompromiß kannte, mußte er mit dem Naturalismus radikal brechen, um sich selbst und seine Aufgabe zu finden.

Die Jahre um die Jahrhundertwende werden Schicksal in ihm; es ist die „Sucherperiode" in seinem Leben, in ihr wird der Prediger, der Metaphysiker, der heroische Idealist Paul Ernst geboren. In diesen Jahren tiefster Verzweiflung, in denen ein großer, einsamer Zeitgenosse, Nietzsche, in geistiger Umnachtung verstummte, wird in ihm das Interesse zur Kunst wieder wach. Er fühlte: „Du mußt ein Dichter sein, sonst hast du nicht das Recht zu leben" (Ju. S. 316). Diese Jahre furchtbarster Depression wurden die Geburtsjahre seiner Tragödie, die in „dieser verzweifelten Welt den Menschen ihre natürlichen Herren vorführen" sollte (Z. u. G. S. 96).

Er selber offenbart seine letzten, seelischen Geheimnisse aus diesen Berliner Jahren in den Worten: „Ich bin mir ganz klar darüber, daß ich mich selber erzogen habe. Ich habe mich selber zum Dichter erzogen" (Ju. S. 315).

Diese Selbstzucht war nichts anderes als das Streben zu seiner ihm gemäßen Lebensform, die er dann in der überpersönlichen Ethik seiner Reifezeit fand. Wenn der Dichter der „schlechthin erschütterte Mensch ist, dem seine Erschütterung zur Bewegung der Welt wird", wie Gundolf[1]) sagt, so zeigt sich in dieser Leidenszeit das wahrhaft Dichterische bei Paul Ernst, die Entdeckung seines dichterischen „Ichs" und dessen Entwicklung und Formung als seiner eigentlichen Lebensaufgabe.

Unter den Einwirkungen der naturalistischen Theoreme eines Arno Holz schreibt Ernst die beiden Einakter: „Lumpenbagasch" und „Im

[1]) Fr. Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. S. 154.

chambre séparé“ (1897), die noch ganz im Stil naturalistischer Milieuschilderung gearbeitet sind. Nicht lange verharrte er bei den Prinzipien dieser literarischen Moderichtung; es zeigte sich klar, „daß die wichtigen Dinge, nämlich die sittlichen Kämpfe, nicht dargestellt werden können durch zu starke Nähe bei der Natur“ (W. z. F. S. 10). Er wandte sich der erzählenden Dichtung zu, schrieb „Sechs Geschichten“, daneben eine Gedichtsammlung „Polymeter“ (1898), war im ganzen jedoch von diesen ersten Versuchen unbefriedigt. An Arno Holz' „Phantasus“ gemahnende Verse ließen Paul Ernst als einen lyrisch wenig begabten Menschen erkennen, wie die Gedichtsammlung „Beten und Arbeiten“ (1933), von wenigen Ausnahmen abgesehen, erneut bewies. In den Jahren 1898/99 folgten zwei einaktige Trauerspiele: „Wenn die Blätter fallen“ und „Der Tod“, in denen er sich schon vom Milieu gelöst hatte und um die Gestaltung einer Idee bemüht war. „Hiermit war der Bruch mit dem Naturalismus prinzipiell bereits völlig vollzogen,“ erklärt Servaes zu diesen beiden Dramen. Trotzdem fühlte Ernst das Fehlen einer weltanschaulichen Grundlage, den Mangel an Konzentration auf das Eigentliche, Wesentliche der Dichtung, die „Form“.

Die „eigentliche deutsche Sehnsucht“, wie Leopold Ziegler einmal den Zug des Deutschen nach dem Süden nennt, das Gesetz seiner künstlerischen Notwendigkeit, seiner nordischen Rassenseele, trieb ihn nach Italien, und hier hatte er beim Studium des Renaissancekünstlers Giotto in Florenz sein Kunst- und Formerlebnis (1900). Sein künstlerischer Formwille war erwacht, schulte sich an altitalienischen Novellen aus dem 14. bis 16. Jahrhundert und fand in dem Novellenbande „Die Prinzessin des Ostens“ (1902) zum ersten Male seine eigene Gestalt. Franz Servaes urteilt über die Wirkung der italienischen Renaissance-Novellen auf Paul Ernst wie folgt: „Durch ihre Simplizität, durch ihr Gradausschreiten, durch ihre sittliche Unbeirrbarkeit und durch ihren kühl festgehaltenen Drüberstand setzten sie sich für den geistig Entwurzelten in einen überaus günstigen Gegensatz wider alle falsche und wahre Modernität, deren nervöses Flackern, unruhiges

Sichspreitzen und unstetes Experimentieren sie glatt auszulöschen schienen." In theoretischen Untersuchungen betonte Ernst die Selbständigkeit der Novelle als Dichtungsform und grenzte sie scharf gegen das Drama ab. Die „Form" als Einheit von Leben und Werk wurde für Ernst künstlerisches Hochziel, gleichsam der Wille, aus dem Leben ein Kunstwerk zu gestalten, Sinnträger des Lebens zu sein. Schon als Jüngling fühlte er in seinem Leben „die Notwendigkeit" (Jü. S. 119). Die ewige, germanische Polarität von Freiheit und Notwendigkeit wirkte in ihm sein Dichtertum, bestimmte ihn zum Dramatiker, zum „Tragöden" in einer Zeit, die das Wissen um die Tragödie nicht besaß und dennoch zur Tragödie reif war, wie nur wenige Epochen der deutschen Geschichte.

Im Jahre 1903 vollendete Ernst einen Roman: „Der schmale Weg zum Glück", der ihm aber keinen wesentlichen inneren Fortschritt darstellte. Der Roman überhaupt als Dichtungsform erschien ihm in seinem damaligen Lebensabschnitt als Halbkunst, und so begann er in der Stille der Weimarer Jahre an der Entwicklung seiner Dramenform zu arbeiten. In seiner Lebensverzweiflung hatte er unter den formlosen Tendenzen seiner Zeit gelitten, „die uns alle unklar macht über unser Wesen, und uns lange suchen läßt, ehe wir uns finden" (W. z. F. S. 12). Wie viele Große unseres Geisteslebens, man denke nur an Dürer und Goethe, hatte Paul Ernst in Italien Verzweiflung und Unruhe überwunden, hatte über sein Wesen Klarheit gewonnen und war, gereift zu sich selber, nach Deutschland zurückgekehrt. Der Süden hatte ihm die Offenbarung des „Seins" geschenkt, sein Sucher- und Wandertrieb, der noch im Norden unklar sich sehnte, fand hier seine Erlösung und sein Ziel in der formalen Zucht der Kunst. In Italien hatte er seine innere Bestimmung gefunden, seinem Leben Sinn und Grund gegeben.

„Das Wesentliche des späteren Erlebens war die Selbstentwicklung der durch das beherrschte Handwerk befreiten Seele, die immer mehr die zufällige Wirklichkeit von sich abstreift und immer tiefer in die göttliche Freiheit und Notwendigkeit vordringt", bekannte Ernst von den ersten

Jahren nach der italienischen Reise (Jü. S. 332). Vom „Lumpenbagasch" an gerechnet, opferte er im ganzen sechs Jahre für Versuche, „die Form des Dramas zu finden, welche ihm angemessen war, in welcher er das ausdrücken konnte, was ihn so stürmisch bewegte" (Jü. S. 329). Der innere Vorgang aber war, daß er in diesen Jahren begann, „sein Handwerk zu lernen" (Jü. S. 322). Lehrmeister im Handwerklichen wurde ihm Ibsen, den Ernst für einen „ausgezeichneten Techniker" hielt.

Aus den Lehrjahren seiner dramatischen Kunst wissen wir von 15 Dramenversuchen, die Fragmente blieben, aber alle von ihm selbst vernichtet wurden, weil sie seinen unerbittlichen „formalen" Anforderungen nicht genügten. Dieses Lernen seines Handwerks war ein hartes Ringen mit sich selbst, mit den Kunstanschauungen der zeitgenössischen Dichtungen: Naturalismus, Impressionismus und Neuromantik, die, formlos in ihrem Wesen, dem Streben des jungen Dichters und Dramatikers entgegengesetzt waren, die er verneinen mußte, wenn er zu seiner „Form" gelangen wollte. Das Milieu-Drama des Naturalismus schien ihm ebenso eine Verkennung des Wesentlich-Dramatischen wie ihm die Nervensensationen der neuromantischen „Hoffmannsthal-Schule" verhaßt waren. Hier wie dort vermißte er Zucht und Form zu sich selber, spürte nur den Krampf und die schwankende Sucht nach dem Neuen, Nochniedagewesenen. Form war ihm nicht nur die äußere Gestalt eines Kunstwerkes, einer Dichtung; das Wesentliche war die „innere" Form, das zentrale Erlebnis, das in einem Dichter bei Beherrschung der handwerklichen, technischen Mittel aus sich heraus die äußere Gestalt notwendig bildet. Seine literarischen Gegner verwechselten die technische Form mit dem Gehalt der Dichtung. Dieses „neue" Kunstwollen und Formstreben Ernsts hatte manche Berührungspunkte mit den Kunstforderungen unserer Klassik, besonders mit Schillers Streben nach der Idee, deren tragischen Höhepunkt er im Erhabenen fand. Doch darf hier der grundlegende Unterschied zwischen der geistigen Situation eines Paul Ernst und eines Schiller nicht übersehen werden, den, wie mir scheint, R. Faesi in seiner Arbeit nicht deutlich genug herausgestellt hatte. Ernst

selbst fühlte sich nicht als Neuklassiker und Nachahmer Schillers; er betonte trotz vieler Gemeinsamkeiten mit Schiller, die zweifellos nachweisbar sind, das ihm grundlegend Eigene seines künstlerischen Wollens. „Nicht Klassizismus, sondern Klassizität, nicht etwas Materiales, sondern etwas Formales" strebte Ernst an, eine echte durchgeistigte Dichtung, mit der er auf das Leben seines Volkes einwirken konnte. Ein wirklich völkischer Dichter wurde er erst in seinen späten Reifejahren.

Auch Ernst war von Kant, genauer gesagt, von neukantischer Philosophie stark beeindruckt worden, doch hatte er sie nach seiner verzweifelten Lebensperiode überwunden. Paul Ernst, der nordisch gerichtete, schwerblütige Niedersachse war tiefer und gefährlicher am Leben verzweifelt als der dinarisch-nordische Schwabe Schiller, doch hatte er nach seiner seelischen Gesundung zu den dynamischen Kräften des Irrationalen, Metaphysischen zurückgefunden.

Schiller konnte diese tiefe Verzweiflung nicht erleben, weil er in eine Zeit geboren war, die für uns einen Höhepunkt kulturellen Lebens darstellt, nach dem höfischen Minnesang die zweite große Blütezeit unserer Literatur war. Er dachte in der bürgerlich-kosmopolitischen Welt des Aufklärungszeitalters, deren Ideen ihre vielleicht reinste Ausprägung in der Kantischen Philosophie gefunden hatten und Schillers höchste Erkenntnisquelle waren, von denen er sich auch nach langjährigem geistigem Ringen nicht gänzlich befreien konnte.

Gewiß war, wie auch Göpfert betont, „die klassische, griechische Dichtung für Ernst das Eingangstor zur Welt der Formen" (S. 91) und neben seiner Italienreise von entscheidendem Einfluß auf seine Tragödiengestaltung, jedoch ist, wie schon früher gesagt, Ernst weder ein Epigone unserer Klassiker noch der griechischen Tragiker. Ich muß hier R. Müller-Freienfels zustimmen, der in einem Aufsatz über den „Neuklassizismus" (1911) erkannte, daß bei Ernst „die Loslösung von der Moderne stärker wirkte als der Anschluß an die Tradition". Wie subjektiv und eigenwillig seine Auffassung und sein Ziel einer absoluten Tragödie oder seines „zu-

sammengezogenen" Dramas, wie er die Tragödie nannte, ist, verraten seine Worte: „Es ist heute wieder so, daß die Menschen auf der Höhe des Geistes die Tragödie erleben können. Noch unsere klassischen Dichter, noch Hebbel wußten nicht, was die Tragödie ist. Wir heute wissen es wieder" (G. d. n. G. S. 52).

Die Möglichkeit zur Tragödie sah Ernst „nur bei den Griechen und in der Gegenwart" (Göpfert: S. 92). So wie die griechische Tragödie aus dem Dionysos- und Totenkult der nordischen Griechen entstand und ihren tragischen Gehalt fand, als in dem Bewußtsein der Seher und Dichter des griechischen Volkes sich der Sturz der alten Götter vollzog und die „moira" das Schicksal des Einzelnen bestimmte, so sah Ernst in der religiös und kulturell chaotischen Gegenwart den Keim und die Möglichkeit für eine neue Tragödie. „Daß bei den Deutschen zuerst wieder die Möglichkeit der Tragödie erschien, hat denselben Grund wie ihre Mystik. Was die anderen Völker nur oberflächlich und dumpf fühlen, das fühlen sie tief und bewußt. Denn die Mystik wie die Tragödie entsteht nur bei Leidenschaftlichkeit und zugleich Klarheit der Seele" (Z. d. J. S. 85).

*

c) Nietzsches Einfluß

Wie vor ihm Nietzsche in der Selbstkritik zur „Geburt der Tragödie" ein tragisches Zeitalter versprach (Bd. I S. 67) und die Wiedergeburt der Tragödie, „der höchsten Kunst im Jasagen zum Leben", prophezeite, so fühlte und dachte auch Paul Ernst. „Der Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaft ist ein tragisches Geschehen, weil mit ihr die Idee der Freiheit, der Selbstverantwortlichkeit im protestantisch-liberalen Sinne zerbrach", erkannte Paul Ernst (Ju. S. 197).

Lebt nicht Nietzsches Höhensehnsucht in dem Satze: „Aber das gerade scheint mir das Große und Herrliche an der strengen Tragödie zu sein; sie entsteht aus dem tiefsten Leiden und bejaht doch das Leben mit dem höchsten

Jauchzen" (W. z. F. S. 126). Glauben wir nicht, Nietzsche selbst zu hören, wenn Ernst sagt: „Erst wenn wir ganz entgottet sind, werden wir eine reine Tragödie schaffen, vorausgesetzt, daß wir fromm sind, eine gottlose Frömmigkeit zu erzeugen" (W. z. F. S. 152). Hier wird die innere Verwandtschaft offenbar, die Nietzsche und Ernst in dem Wissen um den tragischen Zusammenbruch der liberalen Zivilisationswelt verbindet. Unterschiedlich im Temperament, in der Willenskraft und dem Ausgang ihrer Verzweiflung, will Nietzsche tanzend in die neue Zukunft eingehen und muß, erneute Tragik, in die Nacht des Wahnsinns wandern. Ernst muß schwerringend sein Inneres von dieser Zeit befreien, um ein „neues Weltbild mit einem neuen Bilde von Gott" zu gestalten (G. d. n. G. S. 595).

Aus diesen Worten spricht das Wissen um die erlebte Tragik; sie stammen aus seinen reifen Jahren, die ihm den Abstand gaben zu den ehemals erlittenen seelischen Erschütterungen, aus denen sein Wille sich kampfgestählt erhob und die lebensverneinende, geistige Standortlosigkeit überwand. Sein ganzes Wesen drängte zur Formung seiner geistig-seelischen Willensenergien, in seinem Werke sich selbst zu suchen und zu vollenden. Seiner stillosen Gegenwart, der jedes richtunggebende, künstlerische Wollen in geistig-kultureller Hinsicht fehlte, die sich in unfruchtbaren literarischen Experimenten erging, wollte Ernst wieder ein zuchtvolles Ideal geben, die Dichtung aus ihrer seelischen Verkrampfung und inneren Unsicherheit erlösen. Das Erlebnis der Sinnlosigkeit des Lebens, das unstete Schwanken in seiner Stellungnahme zur Welt hatte in ihm erst jene innere Spannungsfülle erzeugt, die nach seiner Italienreise, durch den Willen gebändigt und die Vernunft geordnet, gelöst und gerichtet auf seine nun unerschütterliche dichterische Sendung, Leben und Werk zu einer Einheit werden ließ, ihnen die „eine" Form gab. Sein Wille wuchs an jedem inneren und äußeren Widerstand, der ihm den als richtig erkannten Weg verlegen wollte. Je stärker seine Zeit, die Außenwelt dem Chaos und der Zersetzung entgegentrieb, um so mehr erfüllten ihn Ruhe und Gewißheit, da er seine Aufgabe gefunden, sein Lebensziel vor sich sah. Keine literarische Dichtung der

Moderne vermochte nunmehr Einfluß auf ihn zu gewinnen. Nur eine große Aufgabe erfüllte ihn: Dem neuen Jahrhundert und seinem Volke wieder eine hohe, „adlige" Dichtkunst zu schenken und in ihr die ewigen Ideale und Werte unseres Volkes neu erstehen zu lassen, um durch sein Werk auf das Leben der Nation fördernd einzuwirken. Dem deutschen Volke ein heroisches Drama, eine strenge Tragödie zu geben, wurde seine Bestimmung in einer unheroischen Zeit. Novelle und Roman ließen ihn unbefriedigt in seinem tiefsten Sehnen; sein ganzes Wesen trieb in diesen ersten Jahren (1900 bis 1903) zum Drama, denn er „wußte" „die Tragödie auf einer seelisch höheren Ebene wie das Epos" (Z. d. I S. 258). Die letzte, seelische Vereinsamung, das Ringen und Suchen der Berliner Zeit, mußte in dem Willensmenschen Paul Ernst die Kunstform der Tragödie, wo Wille und Gegenwille, Kampf, Heroismus und die Tragik des Unterganges lebte, erzeugen, den erlösenden und reinigenden Ausdruck finden.

*

3. Das dramatische Schaffen: Die Tragödien

Das Milieudrama des Naturalismus, der l'art-pour-l'art-Standpunkt und die Seelenanalytik der Neuromantik und ihr verwandter literarischer Bestrebungen lagen abseits vom Wege, den Ernst nun zäh verfolgte.

In der Freundschaft mit dem fälischen Dichter Wilhelm von Scholz, der auf der gleichen ethischen Linie gegen die „Moderne" in Abwehr stand, gewann Ernst eine wertvolle Bestätigung und Bereicherung seines eigenen Kunstwollens und Wesens, das zum Angriff und nach künstlerischer Erlösung im Werk drängte. Scholz strebte gleich Ernst nach dem hohen, „wesensgesteigerten" Drama, wie er die Tragödie bezeichnete. Ihm galt als wichtigstes dramatisches Gesetz: „Im Anfang ist die Situation" (Ged. z. Dr. S. 3). Beide begegneten sich in den Grundanschauungen, daß der „Wille das Thema des Dramas" sei (Ged. z. Dr. S. 3), daß der Wille des Helden den Willen des Schicksals herausfordere und so notwendig zum Kampf und tragischen Untergang des Helden führen müsse. Auch in der Ablehnung des Psychologischen im Drama gingen beide gemeinsam. Wilhelm von Scholz erschien das Psychologische „nur wie eine Farbe an einem Bau" (Ged. z. Dr. S. 23).

Beide berührten sich in dem Streben nach der strengen Form. Scholz erkannte wie Ernst in der Tragödie eine Steigerung der dramatischen Form zum höchsten „Formgehalt" (Ged. z. Dr. S. 5). Die Wortverbindung „Formgehalt" meint dasselbe, was Ernst mit der „Einheit" von Form und Inhalt ausdrückt, jener Einheit, die der volkstümlichen Kunstauffassung widersprach. Trotz dieser vielen, grundsätzlichen Gemeinsamkeiten ging bald jeder seine eigenen Wege.

Ein kurzes Wort über die „politische Geschichtsauffassung" bei Paul Ernst, bevor wir in die Erörterung seiner Tragödien eintreten. Ernst sah das historische Geschehen als einen Kampf zwischen verschiedenen, notwendigen „Urbildern" oder „Schauungen" der menschlichen Gesellschaft (er steht hier im Banne Platos), die sich in der empirischen Wirklichkeit in ihren jeweiligen

„Urbildträgern", besser „Ideenträgern", mehr oder weniger vollkommen realisieren. Als solche überzeitlichen Urbilder galten ihm der „König", der „Priester", der „Prophet", der „Künstler". Mit dieser Anschauung stand Ernst in schärfstem Gegensatz zu der materialistischen Geschichtsbetrachtung seiner Tage. Bei ihm wird Geschichte aus den seelisch-geistigen Seins- und Wertunterschieden der Menschen und nicht, wie Marx wollte, aus den ökonomischen Verhältnissen. In der Kultur steht jedes Urbild an seinem richtigen Platz (Z. u. G. S. 23), heute aber, da sich die Kultur durch das Einströmen der kapitalistischen Gesinnung beim Zusammenbruch unseres Idealismus (den Ernst um das Jahr 1830 datierte) in Zivilisation verwandelt hätte", wäre überhaupt keine Lebensmöglichkeit für das Urbild „König" und den Dichter vorhanden. Wenn sie vorhanden wäre, ständen beide nicht an der richtigen Stelle, und so könnte es sein, daß das Urbild „König" in unserer Zeit „vielleicht in einer Dachkammer leben müßte" (Z. u. G. S. 2). Aehnlich äußerte sich Nietzsche im „Zarathustra", wo er anklagend spricht: „Es ist die Zeit der Könige nicht mehr (d. h. der Besten, der Edelsten im Sinne Paul Ernsts): was sich heute Volk nennt, verdient keine Könige" (Zar. Teil 3 S. 211). Aus den Worten dieser beiden Großen spricht die Trauer des „Aristokraten" über die wachsende Demokratisierung des Lebens, die Verachtung gegen die Pöbelherrschaft. „Die große Kunst hat es nur mit dem Adel zu tun" (W. z. F. S. 154). Dieses Wort Paul Ernsts meint nicht Geburts- und Standesadel, sondern jenen hohen Geistes- und Seelenadel, der aus seinen gesamten Dichtungen leuchtet, und uns den Weg vor allem zu dem geistigen Kern seiner Tragödie freigibt. Er selbst hat seinen Tragödien die charakterisierenden Beinamen: „streng, rein, absolut, zusammengezogen, heroisch" gegeben, um die Richtung seines Wollens, seiner „sachlichen" Leidenschaft, anzuzeigen. Alle diese Eigenschaften, Forderungen und Wertungen wohnen dem Begriffe „nordisch" inne, wie ihn Hans Günther deutet[1]), mit dem für die Betrachtung und geistige Erschließung

[1]) Rassenkunde des deutschen Volkes (S. 194 bis 197).

der Ernstschen Tragödie viel gewonnen ist, wie überhaupt die rassenkundliche Betrachtung für die Literaturgeschichte ungeahnte Blickfelder eröffnet. Das „nordische" Wesen, auf deutschem Boden in seiner reinsten Form in dem alten Stammesgebiet der Niedersachsen erhalten, prägt sich klar und scharf in Werk und Persönlichkeit unseres Dichters aus.

*

a) Demetrios

Die Betrachtung der ersten Tragödie, die Ernst gelungen, des „Demetrios" (1903), zeigt bereits die ersten Ansätze des nordischen „Ethos", den Kampf um echtes „inneres Königtum", wie ich es nennen möchte.

Die Handlung spielt in Sparta, um 200 v. Chr. Das Geschlecht der Spartiaten, der „Edelinge", ist durch den Tyrannen Nabis bis auf zehn Ueberlebende ausgerottet worden. Im Volke geht das Gerücht um, Demetrios, der Sohn des Orestes, sei noch am Leben und werde im verborgenen für den Königsthron erzogen. Geheimnisumwittert lebt auf dem Lande ein Sklave, Pytheas, der auf der Brust das Weihbild des Apoll, das Zeichen der „Erstgeborenen der Könige" trägt, in dem mancher den echten Königssohn vermutet. Die Worte des Pytheas:

> „Mancher ist heute Sklave, dessen Ahnen
> Einst Könige und Göttersöhne waren,
> Und macher König, dessen Ahnen Sklaven" (S. 118),

bestärken diese Vermutung und sind zugleich ein Hinweis auf den „unorganischen" Zustand der neuen Gesellschaftsverhältnisse in „Sparta". Pytheas ersticht in einer Auseinandersetzung den Nebenbuhler um die Gunst der Tochter eines Spartiaten, mit Namen Kallirhoe, und soll für diese Tat gekreuzigt werden. Im letzten Augenblick entdeckt seine Mutter das „heilige" Brustzeichen, das ihn vor dem Tode bewahrt. Mehrere Spartiaten huldigen ihm als dem „echten" König Demetrios, denn „seine Augen schauen königlich"

(S. 131), wenn auch der Beweis des Zeichens schlecht sei, wie sie vorsichtig und mißtrauisch hinzufügen. Demetrios will den Kampf mit dem Tyrannen aufnehmen und ihn stürzen:

„Der meiner Väter Thron mit Unrecht hält.
Und wenn die Götter lenken unser Leben:
Das Falsche stürzt, das Echte muß sich heben" (S. 131).

Im zweiten Akt wird Dyme, der Mutter des früheren Königs, Kunde von dem Siege des Demetrios über die Söldner des Tyrannen. Dyme, die seit zwanzig Jahren im Tempel des Apoll auf Rache an Nabis sinnt, hält den „Neuen" für einen Betrüger. Das Angebot des Nabis, nach Sparta zu ziehen und dort ihr Leben in Freiheit und Glück zu beschließen, weist ihr königlicher Sinn mit stolzer Verachtung zurück:

„Was ist mir euer Staat?
Sprachst du nicht selbst: Tot sind die Herakliden,
Verschwunden die Spartiaten? Die Heloten,
Die heut' Sparta sich nennen, kenn' ich nicht" (S. 132).

Demetrios naht! Den Sklaven Damokritos, der seinem Herrn entlaufen, um Demetrios zu dienen, schickt dieser nach Hause mit den Worten:

„Doch bin ich ein König, und soweit vom König
Entfernt der Sklave, so entfernt muß sein
Königsgedanke von des Sklaven Wähnen" (S. 143).

Damokritos antwortet:

„Der König sagt es: Hören muß der Sklave."

Darauf Demetrios:

„Er muß es hören, weil er Sklave ist,
Ich muß es sagen, weil ich König bin."

Demetrios:

„Ich bin der Herr und handele, wie ich muß,
Und weiß, daß jede Folge kommt auf mich" (S. 144).

Auch Lykortas, einem Spartiaten, gegenüber zeigt er sich als Herr und König, als „Erbe":

„Ich stehe über dir wie über jenem
Und wäge das Gebührliche für jeden."
— — — — — — — — — —
„Ein König bin ich, nicht ein Kronenjäger" (S. 144).

Dyme schweigt und zweifelt, doch schließlich: „Sei's wie es sei, ich kann es nicht ergründen, doch dieser ist ein König, sei er's denn" (S. 145).

Pytheas — Demetrios wird hier als die Verkörperung des wahren, inneren Königtums gesehen, die sich in seiner edlen, aristokratischen Haltung, in Worten, die „Distanz atmen", ausspricht. So lebt das Königsein, das in Wahrheit ein Königwerden ist, in der nordischen Schau Paul Ernsts. Die Idee dieses inneren Königtums gerät nun in Konflikt mit der Wirklichkeit, dem praktischen Handeln. Demetrios will einen Tempelraub begehen, sucht mit den Schätzen des Apoll die Söldner des Nabis zu gewinnen, um die Macht zu erringen. Die Freiheit seines königlichen Willens gerät in Widerspruch zur Notwendigkeit des äußeren Handelns. Der Held steht nach der Anschauung Ernsts „im Kreuzpunkt zweier Notwendigkeiten, die ihm als sein seelischer Kampf erscheinen" (W. z. F. S. 121). Ihn zwingt „die erste Not als König, da sie als Sklaven nie mich zwang. Ich muß" (S. 148).

Der dritte Akt zeigt Nabis zu Tode verwundet, auf den „Neuen" wartend. In dieser letzten Stunde vor seinem Fall und Tode wächst der Tyrann zu wahrhaft königlicher Größe empor. Er hat den ewigen Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit, dem Königsein und dem Handelnmüssen als König, erfahren. Alkamenes, sein Vertrauter, will ihn trösten:

„Du warst ein Herr für solche Zeit wie unsere."

Nabis: „Das ist's: für solche Zeit; da liegt der Fehler" (S. 150).

— — — — — — — — — —

„Denn König bleiben und den Thron verdienen,
Kann nur der, der verrät, was er geglaubt" (S. 152).
„Alkamenes, ein Gott nur könnte herrschen
in solcher Zeit; ein König kann es nicht" (S. 153).

Demetrios tritt ein als Sieger und ist betroffen über die menschliche Größe

des Tyrannen, der ihm kluge Ratschläge für seine neue Herrschaft erteilt, nichts mehr erwartend als den Tod. Demetrios will ihn zu seinem Ratgeber machen, doch Nabis: „Wer König war, der kann nicht Diener sein" (S. 157). Mit den Worten: „Nun laß mich, ich bin frei", zieht Nabis den Pfeil aus der Wunde und stirbt. Kallirhoe stürzt sich zu Tode, opfert sich für die Aufgabe des Demetrios, für den Staat, damit er die Tochter des Nabes ehelichen und dadurch den Staat fest gründen kann, weil Freunde und Feinde durch diese Verbindung geeint sind. Lykortas warnt Demetrios vor der Helotentochter des Nabis; er sei der König der Spartiaten, durch sie zum Herrscher geworden. Durch die Worte des Nabis ist Demetrios anders gesonnen und macht sich Lykortas zum Feinde. Dieser sieht in ihm den „neuen Nabis". Demetrios, im Zweifel über die Stabilität und Zukunft seiner Machtstellung, wendet sich hilfesuchend an seine künftige Gattin Komaetho. Die Notwendigkeiten der Herrschaft zwingen ihn, „in wenig Wochen mehr schuldlos Blut zu vergießen als Nabis in Jahren" (S. 164). Er muß seine früheren, königlichen Ideale verleugnen und zum neuen Tyrannen werden.

Auf welch schwachen Füßen seine Macht steht, wird im vierten Akt deutlich. Das Volk zweifelt an der Echtheit seines „Zeichens", an seiner königlichen Abstammung; Demades, ein Demagoge und Intrigant, versucht, die Königin gegen ihren Gatten Demetrios zu beeinflussen, um ihn stürzen zu können. Komaetho entdeckt dem Gatten ihren Verrat, den ihr der Gatte verzeihen will, der „König" aber muß ihr mißtrauen — „kann er doch sich selbst nicht trauen" (S. 170). Zweifelt Demetrios selbst an seinem Königtum? Hat er seine Idee wiedergefunden, weiß er endlich um seine Aufgabe, wenn wir die Worte hören: „Was gelt ich mir noch selbst! Mir gilt das Reich" (S. 171)! Demades hat inzwischen das Volk gegen den Betrüger Demetrios aufgewiegelt und von ihm die Prüfung seines Zeichens durch seine Mutter Dyme verlangt. Seine Amme Tritäa rät Demetrios zur Flucht, denn „er kenne das Leben noch nicht". Endlich beichtet sie ihm zögernd, daß sie, die Sklavin, seine Mutter sei, mit der sein Vater Ehebruch beging. Diese Entdeckung gebietet Demetrios die letzte Entscheidung.

„Nein, nicht entflieh ich, stürzt auch alles ein,
Stürzt auch mein Recht, und bin ich ein Betrüger,
Noch bin ich König, und die Krone trage ich.
Nun bin ich frei, nichts habe ich als das Schwert.
Flieh, Furcht, von mir, ich hab ein frohes Herz;
Ich steh allein und bin ein Feind von allen,
Und lachend will ich siegen oder fallen“ (S. 180).

Der fünfte Akt zeigt die geistesverwirrte Dyme dunkle, orphische Worte stammelnd, die für den „illegitimen“ Demetrios zeugen sollen. Doch Demetrios weiß um sein tragisches Gesetz, das er notwendig erfüllen muß. „Ich ging durch Feuer, ausgeschmolzen ward ich; ein anderes bin ich nun, nicht Königserbe“ (S. 185). Seine Gattin und seine Amme legen Zeugnis für ihn als den echten Demetrios ab, um ihn zu retten. Plötzlich fordert das Volk, um den Streit, der sich erhoben, beizulegen, von Demetrios die Tötung seiner Amme zum Beweise seiner „echten“ Geburt. Sein Untergang ist besiegelt, er vermag es nicht, seine Mutter zu töten, und bekennt sich als Pytheas, der Sklavin Sohn. Darauf wird er von Lykortas, dem Spartiaten, erstochen. Das Volk jubelt dem Rächer und Mörder dieses Betrügers und der Königin zu. Mit dem Worte der Komaetho: „So sind denn wirklich alle Menschen Lügner!“ (S. 188) endet die erste Tragödie des Urbildes „König“. Demetrios, der Verrat an seiner sittlichen Idee geübt, dessen Königtum an der Wirklichkeit zerbrach, ist wie jeder tragische Held ein Revolutionär, der durch sein Handeln eine gesellschaftliche Ordnung verletzte, an der er notwendig scheitern mußte. Nach Ernsts Ansicht ist „die tragische Dichtung eine revolutionäre Kunst“ (Z. d. J. S. 249). Sein „Demetrios“ war ihm die „ziemlich wenig ungesetzte Darstellung“ seiner nihilistischen Verzweiflung, die in dem obigen Schlußsatz der Tragödie ihren pessimistischen Ausdruck fand. Die geschichtliche Figur des Demetrios war Ernst nur Symbol für seinen eigenen labilen Seelenzustand in der Vergangenheit, der hier seine erste, noch unklare und unreine Form gefunden hatte. „Die tragischen Helden nehmen ihre Lebensgesetze nicht aus der Wirklichkeit, sondern ihre

Lebensgesetze sind seelische Vorgänge des tragischen Dichters: die Tragödie ist nicht objektive Darstellung der Wirklichkeit, sie ist nicht Epik, sondern sie ist stürmische Darstellung des erregten Innern, sie ist Lyrik" (Z. d. J. S. 313). Dieser Glaubenssatz zeigt seine nahe, innere Verwandtschaft zu Hölderlin und Nietzsche, nur mit dem Unterschied, daß diesen beiden „lyrischen Tragikern" der Weg zur Erlösung, zum Licht versagt war, während Ernst aus der letzten Vereinsamung zum Glauben an sein Volk sich durchkämpfte.

*

b) Gold

Seine zweite Tragödie, das „Gold", aus dem Jahre 1905, spielt in einem kleinen, christlichen Königreich in Spanien, um das Jahr 1000. Die Handlung, in deren Mittelpunkt wieder der tragische Typus „König" steht, ist erfunden, und wirkt infolge ihrer Schwäche farblos, unlebendig und konstruiert. Es seien deshalb aus dieser seiner schwächsten tragischen Leistung nur einige wesentliche Stellen angeführt, die allerdings das „königliche Ethos" Paul Ernsts schon schärfer hervortreten lassen als im „Demetrios". In den Worten des Königs an seinen Sohn:

„Wer König ist, hat Recht, er ist das Recht,
Für ihn sind alle da und seine Macht,
Er spielt das Schach, und Bauer, Ritter, Diener
Sind die Figuren, die er braucht.
Sie sind, weil sie Figuren sind . . ." (S. 22),

distanziert der Dichter die sittliche Höhenlage und Verantwortung des wahren Königtums gegenüber den verschiedenen Untertanenschichten.

Im dritten Akt wird von dem Königssohn Jaufré das schlechthin germanische Lebensproblem, der ewige, bei großen Naturen tragische Gegensatz zwischen der Willensfreiheit des Menschen und der Notwendigkeit des Schicksals, zwischen „freiem Denken" und bindendem Handeln ausgesprochen:

3*

„Mehr siehst du oben, wirst du mehr gesehen,
Frei macht das erste (Denken), doch das zweite bindet.
In seinem Denken ist ein König König,
In seinem Handeln mehr Knecht wie ein Knecht.
Nicht auf den einzelnen Menschen steht die Menschheit,
Der ist ein Schilfrohr, das der Wind zerknickt.
Im Volk nur, wie das Schilfrohr lebt der Mensch.
— — — — — — — — — —
Und sichtbar Bild der unsichtbaren Bande,
Das ist der König; nicht was er denkt, sei er;
Der Priester ist er und zugleich das Opfer:
Er sei, sich selbst vergessend, was das Volk denkt" (S. 66/67).

Hier taucht das Bild des germanisch-deutschen Führerideals auf; des Königs, der adlige Seelenhaltung, „inneres" Königtum vorlebt, die Verpersönlichung der völkischen Substanz darstellt. In den „Grundlagen der neuen Gesellschaft" finden wir denselben Gedanken später folgendermaßen ausgedrückt: „Für den herrschaftlichen Menschen ist das Volk sein Werk, über dem er sich so gut vergißt, wie der Künstler über seiner Arbeit: weil er eben sein Volk ist, wie der Dichter sein Gedicht" (S. 44). Diese männliche, heroische Sehnsucht Ernsts verkörpert sich in den Helden seiner Tragödien, wird Wort in seinen epischen Dichtungen, seinen kulturkritischen Arbeiten, ist die Grundhaltung seiner Persönlichkeit.

*

c) Canossa

„Die höchstmögliche Spannung im geschichtlichen Leben und in der Tragödie war für Ernst der Kampf zwischen Königtum und Priestertum" (Z. u. G. S. 21), den er in seiner dritten Tragödie „Canossa" (1907) gestaltete. Als Stoffgrundlage diente ihm der weltgeschichtliche Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum im Mittelalter, zwischen Heinrich dem IV. und Gregor dem VII. Wem die tiefere Tragik innewohnt, das richtet sich nicht

nach dem geschichtlichen Ergebnis dieses Kampfes, sondern im heroischen Drama Ernsts nach ihrer ethischen Haltung, ihrer „Fallhöhe". Ist es so, wie Leopold Ziegler in seinem Buche „Der europäische Geist" sagt: „Wie bei jedem Kampfe von echt tragischer Beschaffenheit haben beide recht?" (S. 140). Es wäre ein falscher Weg und müßiges Bemühen, die geschichtlichen Persönlichkeiten in der Schau und Gestaltung eines Dichters mit historischen Maßstäben messen zu wollen. Sie sind bei Ernst nur Symbol, Träger sittlicher Ideen, aus dem metaphysischen Zentrum des Dichters geboren, Bilder für sein seelisches Erleben und beanspruchen deshalb nur künstlerische Wertung und nicht „objektive" geschichtliche Beurteilung.

Im ersten Akt sehen wir den Mönch Hildebrand, der zum Papst gewählt werden soll. Gott hat ihm „einen geraden Weg" vorgeschrieben (S. 99), ihm ist nicht Klosterruhe bestimmt, „er ist, was er muß", ein Kämpfer für seine Idee. Unerschütterlicher Glaube an Gott und seine priesterliche Mission berufen ihn zum Papst. Seine erste große Aufgabe besteht in der Bannung des deutschen Kaisers, der frevelte und Ehebruch beging. Gottes Hilfe und Segen erfleht Gregor für sein „Werk":

„Laß mich vergessen, daß mein Vater Knecht.
Denn schwierig ist das Werk, das ich beginne:
Das Unrecht auszurotten auf der Erde,
Und alles neu zu gründen auf dem Recht" (S. 115).

Ihm gegenüber als „königliches Urbild" im zweiten Akt Kaiser Heinrich.

„Ein König ist dein Vater,
Nicht durch die Krone: auch als Bettler wär er's:
Mehr darf er wie die anderen, muß er können" (S. 121),

spricht die Gemahlin Heinrichs zu ihrem Sohne Conrad. Hören wir nun die Worte Heinrichs zu seiner Geliebten Judith über sich selbst, bevor er von dem nahenden „Weltkampf" und seiner Bannung weiß:

„Ein Grauwolf bin ich, welcher einsam schweift,
Schneewüsten kennend und Olivenhaine.
— — — — — — — — — —
Ich bin mir selbst nur treu, nicht einer Last" (S. 124),

dann erkennen wir in ihm den königlichen Krieger, den großen Individualisten, der seine „königliche" Aufgabe noch nicht gefunden hat, um an ihr zu reifen und stark zu werden. Er fühlt sich zwar als das „Recht",

„Denn Kaiser bin ich, Kaisersohn und -enkel",

doch erst angesichts des Bannbriefes wächst er zu heldischer Größe empor:

„O Lust des Kampfes, Jubel der Gefahr!
Solch einen Gegner hatte nie ein Mann,
Wie meinem Schwert das Glück entgegenstellt,
Und ich allein bekämpfe ihn, ich allein" (S. 134).

Der Kampf hat im dritten Akt begonnen. Es steht schlecht für die Sache Gregors, ein Gegenpapst ist gewählt, der Normannenherzog Guiscard steht vor der Stadt, um den Papst gefangen zu nehmen. Trotzdem glaubt Gregor an Hilfe, weil „Gott gerecht" ist, durch den er nur lebt, der „ihm Gerechtigkeit in die Seele gelegt hat" (S. 138). Vor seinen Gegnern, dem schlechtesten Priester und dem schlechtesten Fürsten bewahrt Gregor Haltung, nötigt ihnen Achtung ab, so daß Guiscard umschwenkt und sich als seinen Verbündeten erklärt.

„Auch du warst niedrig, Papst, und kamst zur Höhe.
Von allen Menschen, die Italien trägt,
Scheinst du allein mir achtenswert" (S. 145).

Gregor „klammert sich an Gottes Füße" — zum Kampfe gegen Heinrich, hohe Kraft durchflutet ihn, weil er weiß, daß er Träger und Werkzeug einer Idee, des römischen Priestertums ist, die überzeitlich, ewig ist.

„Guiscard ist sterblich, Heinrich und Gregor:
Unsterblich ist der Priester Sklavenreihe,
Mein Werk geschieht, und sei es in tausend Jahren" (S. 151).

Im vierten Akt tritt zum ersten Male in den Tragödien in dem Gegenkönig Rudolf ein Menschentyp auf, der die mittlere Ebene menschlichen Seins zwischen den beiden Ideenträgern Heinrich und Gregor und der Menge des bischöflichen und adligen Gefolges darstellt. Sind die Neben-

personen, männlichen oder weiblichen Geschechtes, nur das Material, der Boden für die großen Ideenträger, damit diese sich von den gewöhnlichen Herdenmenschen um so schärfer abheben, sich gegenseitig bedingen, so ist die Einführung einer dritten Seinsstufe, einer ethischen Zwischenstaffel, in der Person Rudolfs nicht nur eine technische und inhaltliche Bereicherung seines heroischen Dramas, sondern sie dient in erster Linie der Verdeutlichung seiner höchsten Seinsstufe, des ethischen „Urbildes". Diese Seinsstufe, sein „nordisches Ethos", wie wir es genannt haben, ist kein statisches, griechisches Sein, wie Göpfert will, sondern ist Wollen, Streben und Sehnsucht des Dichters nach dieser höchsten Ebene, ein Abbild des ewigen Werdens der deutschen Seele, des Ringens um ihren tiefsten und reinsten Gehalt. Dem Gegenkönig Rudolf wird klar, daß er „nicht Kaiser sein kann".

„Ein Mensch, wie ich bin, hat nur die Gedanken,
Die seiner Lage angemessen sind" (S. 154).

Heinrich opfert seine Geliebte Judith, um sich mit dem Papst zu versöhnen. Doch nichts von Reue und Buße ist in seiner Botschaft an Gregor.

„Er soll die Büßerpose nicht verlangen,
Um seinetwillen nicht. Ich kann ihn zwingen.
Doch nein, ich will nicht knien, denn ich will nicht lügen.
Gern rühmt' ich ihn, und gerne beugt ich mich,
Denn selber wachs' ich, ehr' ich einen Höhern;
Jedoch er ist gemein und ist ein Knecht.
Beug ich das Knie — dann hüte sich Gregor,
Noch reich' ich ihm die Hand" (S. 160).

Aus diesen Worten spüren wir den germanischen Schicksalstrotz, der in dem kaiserlichen Helden lebt. Die Idee des Papsttums und des deutschen Kaisertums, römischer und deutscher Geist, zwei grundverschiedene Welten, stehen sich in ihren höchsten Vertretern in einem machtpolitischen Kampfe gegenüber, der über Sieg und Niederlage zweier Menschentypen entscheiden soll. In den folgenden Worten Heinrichs offenbart sich der Angelpunkt der

Tragödie, die Opferung seiner Ehre, für Ernst des Kaisers wahre, innere Tragik in diesem Drama, weil Heinrich IV. die Ehre ein Kernstück seiner Weltanschauung bedeutet.

„Beug' ich das Knie vor ihm, muß er mich lösen,
Doch ew'ge Schande häuf' ich auf mein Haupt,
Daß ich gelogen und daß ich gekniet.
Der Priester weiß nichts von des Kriegers Ehre.
Muß ich zum Opfer auch die Ehre bringen,
Ich bringe sie zum Opfer" (S. 162/163).

Der Priester Gregor, der krank auf der Burg Canossa liegt und den Tod durch Heinrichs Heer erwartet, fürchtet durch die Buße des Kaisers die Vernichtung seines Werkes, und wünscht deshalb den Märtyrertod zu sterben, um seiner Idee zum Siege zu verhelfen.

„Was an die Welt den Priester knüpft, zerriß ich.
Zum Sklaven macht ich ihn, damit er herrscht.
Leicht wär es Heinrich jetzt, mich zu besiegen,
Wenn er in Reue käm, im Büßerhemd.
Den Kaiser fürchtet' ich, der vor mir kniet.
Doch seinem Schwerte geh' ich froh entgegen,
Und lächeln will ich, wenn es mich durchbohrt;
Mein Blut, hinfließend auf Canossas Schnee,
Macht fest mein Werk und ewig meine Tat" (S. 169).

Klar und rein zeichnet hier Paul Ernst die Konturen der beiden feindlichen Weltanschauungen in den Urbildern „König" und „Priester", deren Kampf und Zusammenstoß notwendig tragisch enden muß. Als Gregor erfährt, daß der Kaiser als Büßer kommt, weiß der Papst, daß er verloren ist und stürzen muß. Heinrich kommt als Ehebrecher, nicht als Kaiser und will vor dem Priester Gregor seine Sünden bereuen. Beide bekennen sich voreinander als Sünder, doch Gregor zweifelt an der „echten" Reue des Kaisers.

„Die Reue ist nicht wahr. Er lügt, er lügt" (S. 179).

Heinrich spricht von den Folgen des Bannspruches, von der Wirkung der „starken“ päpstlichen Worte.

„Was du gewollt, das hast du dann erreicht:
Herr ist der Priester, jeder andere Knecht“ (S. 181).

Der Machtkampf der beiden großen Weltideen, des Staatsethos mit dem religiösen Ethos, ist auf dem Höhepunkt. Gregor befindet sich in verzweifelter Lage, denn sein Werk ist vernichtet, wenn er den Bann aufhebt. Des Kaisers Sohn Conrad geht zu den Feinden Heinrichs über, weil er weiß, daß sein Vater nicht bereuen kann, sein „Königtum“ nicht verleugnen kann, seine Buße eine Lüge ist. Dennoch löst Gregor den Bann:

„Nichts sah ich fest auf Erden, alles wich —
Fast glaub ich nun, der Himmel selber schwankt.
Doch eins soll fest sein, und soll sicher stehen:
Des Priesters Pflicht —“ (S. 183).

Damit die Idee des „Priestertums“ siege, muß der einsame Empörer, der priesterliche Revolutionär in die Verbannung gehen, weil er „das Recht geliebt und das Unrecht haßte“. Die Faust zum Himmel geballt, ruft er trotzig aus: „Ich, Mensch, bin treu: ‚untreu bist du gewesen‘. Gregor ‚muß Gott fluchen, weil er Rechtes wollte‘, Heinrich ‚pflegte Unrecht und segnet Gott‘.“ Die Schlußworte Heinrichs künden seinen Sieg:

„Sein Tod ist Tod, doch Leben ist der meine.

— — — — — — — — — —

Dacht ich nur mich: Vergeß ich mich von nun.
Jetzt bin ich stark, jetzt kann ich gütig sein,
Und wie ein Held den Menschen Gutes tun“ (S. 185).

Beide Helden, Gregor und Heinrich, sind, wie Leopold Ziegler richtig erkannt hatte, echt tragische Gestalten, werden beide „schuldig“ durch ihr ideelles „So sein“. Gregor unterliegt äußerlich, um die Idee des Priestertums zu retten, sie für die Zukunft zu festigen, Heinrich erhebt sich über sich selbst, weil er seine Ehre zum Opfer brachte, um der Idee des Königtums

zum Siege zu verhelfen. „Alles Kleine fällt ab, die historischen Gestalten bekommen fast mythischen Charakter", wie R. Müller-Freienfels sagt.

Das gleiche Thema, den Kampf zwischen geistlichen und weltlichen Machthabern, hat übrigens auch Wilhelm von Scholz in seinem Drama „Meroë" (1905) und neuerdings Erwin Guido Kolbenheyer in seinem „Gregor und Heinrich", der tragischen Auseinandersetzung zwischen „mediterranem" und „nordischem" Geiste, behandelt.

Nach zweijähriger Pause, die mit ästhetischen Untersuchungen ausgefüllt war, deren Frucht „der Weg zur Form" war, ging Ernst den Weg zum „Mythendrama" als folgerichtigen und letzten Schritt zur Steigerung und Vertiefung seines Wesens in der Tragödie.

*

d) Brunhild — die nordische Tragödie?

In dem Nachwort zu seiner „Krimhild" schreibt Ernst folgendes Selbstbekenntnis über seine letzte Tragödie „Brunhild": „Als ich mein Trauerspiel Brunhild erlebte, da erlebte ich als Deutscher". Aus der Erkenntnis der rassischen Bedingtheit von Blut und Geist würden wir heute sagen: Paul Ernst goß die nordisch-germanischen Triebkräfte seiner Seele in künstlerische, dramatische Form. In „Brunhild" war ihm „endlich die Tragödie wirklich gelungen", wie sie seinem Sehnen und Wollen entsprach, hier kam sein „nordisches Ethos" rein und streng zum Durchbruch. In seinem theoretischen Werk „Der Weg zur Form" hatte sich Ernst über den Nibelungenstoff, Hebbels Nibelungentrilogie dahingehend geäußert, daß Hebbel in „Siegfrieds Tod" keine reine, tragische Wirkung erzielt habe, weil weder Siegfried noch Krimhild tragische Figuren seien. Nach seiner tragischen Auffassung müsse, wie in der nordischen Sage, Brunhild die tragische Heldin sein. Seine letzte „mythische Tragödie" war nun die Probe, ob es ihm gelingen würde, sein Ethos in dieser Heldenwelt endgültig und rein auszudrücken.

Sein dreiaktiges „Mysterium", wie Georg von Lukács die wahre Tragödie bezeichnete (S. 330), wird eingeleitet durch die Dialoge zwischen Wächter und Magd, „die die Stimmung präludieren" (Müller-Freienfels). Diese Zwiegespräche am Anfang jeden Aufzuges erinnern an den Chor in der attischen Tragödie. Die Mythenwelt des Nordens baut Paul Ernst in drei ethischen Seinsstufen, architektonisch gestaffelt, übereinander auf. Es sind die Gruppen: Wächter — Magd: Gunther — Hagen — Krimhild: Siegfried — Brunhild. In der Magd, die „als eine Königstochter ward geboren", wird das Dienen Zwang, während der Wächter sich seinem Herrn freiwillig unterordnet. Das Verhältnis Hagen — Gunther ist auf Treue, Gehorsam gegründet. Hagen liebt Siegfried, wünscht ihn sich als Herrn, um den „noch in Liebe träumenden" zu beraten, wenn er erwacht. Gunther fürchtet Krimhild, da sie das gleiche „Gift" in ihrem Wesen trägt wie er. Beide hassen Brunhild, in der sie die Stärkere, Höhere fühlen, und wollen sie zur Erde zwingen. Der nächtliche Betrug der Gürtellösung durch Siegfrieds Hilfe ist die Waffe Krimhilds, mit der sie Brunhilds Argwohn wecken will. Schon spricht Siegfried von „Schuld", als Gunther zum Betgang in den Dom geht, Hagen ihm rät, den Wormser Hof zu verlassen. Am Schluß des ersten Aktes sprechen Siegfried und Brunhild von dem „Traum der Lohe", beide sind sich vertraut von Antlitz und im Wesen; schon wird deutlich, daß sie seinsmäßig auf der gleichen Ebene stehen und zusammengehören, in der niederen Welt schuldig werden müssen. Im zweiten Akt heben sich die verschiedenen Seinswelten scharf heraus, in Gunther und Krimhild, die die Höhenmenschen Siegfried und Brunhild vernichten wollen, ja müssen:

„Denn hassen muß, wer im Gedräng der Menge
Die Göttergleichen in der Höhe sieht" (S. 41),

sagt Krimhild. Jeder Mensch ist seine Tat, und so muß notwendig Krimhild das Geheimnis der nächtlichen Schande preisgeben, muß Gunther verraten und Hagen Siegfried erschlagen, seinem König Treue und Gehorsam halten. Doch Siegfried trägt in den Augen des Ethikers Paul Ernst die schwerste Schuld: Untreue gegen sich selbst! Er irrte von seinem Ziele ab,

4*

vergaß sich in einem niederen Sein, im Glück, in der Liebe, und wurde so seinem Schicksal, das ein Muß für ihn bedeutete, untreu. Er ist einsam in seiner Ueberwelt, „wie ein Glas, das einen Ton nur hat" (S. 58). Nun muß er diese Treulosigkeit seinem Selbst gegenüber durch die Verstrickung in die Welt der niederen Menschen mit dem Leben bezahlen. Siegfried ist gefallen. Im letzten Akt ragt nur noch Brunhild wie aus anderen Räumen in die Gunther-Krimhild-Welt hinein. Ihre Stimme klingt aus fernen Höhen:

„Ich kenne nicht, was Krimhild Liebe nennt;
Auch ist mir Tod ein anderes wie dir.
Ihr Menschen geht und kommt wie Meereswellen,
Und jede neue wäscht der alten Spur,
Die sie im Schlick des Strandes leicht gespült.
Doch ein'ge Menschen gibt's von höherer Art,
Als euresgleichen scheinen sie euch nur,
Weil gleich an Leib und Gliedern sie euch sind,
Und alle eurer Notdurft unterliegen;
Die sind der Sturmwind, der die Wellen treibt.
Wer solch ein Mensch ist, hat das höchste Amt,
Jahrtausende schauen auf ihn hin die anderen,
Und bilden sich nach ihm — nach seinem Willen,
Der göttlich war und göttlich wieder wird,
Und Mensch nur wurde eine kurze Zeit.
Siegfried ist solch ein Mensch, ich bin es selbst,
Und unser Amt erfordert unseren Tod" (S. 80).

In diesen Worten liegt das reine Ethos Ernsts verkörpert; in einem männlich gesehenen „mythischen" Weibe tritt klar und leuchtend jenes Höhenwissen und Uebermenschentum in Erscheinung, das vor Ernst schon Nietzsches Sehnsucht gewesen. Hier wächst aus dem nordischen Mythos das germanisch-deutsche Ethos, das in seinen Trägern an der gemeinen, niederen Welt scheitern muß. Brunhildens letzte Sehnsucht, Wille und Tat kann nur

noch der Freitod sein, um über die gewöhnliche Welt zu triumphieren. Wir zitieren ihre letzten Worte an den toten „Höhenbruder“ Siegfried auf dem Scheiterhaufen:

„Du warst fremd und warst ein Wanderer,
Und warst allein.
Doch wie ein Netz sind der Menschen Schicksale,
Und sind alle verknotet,
Und bald wurdest du in Schicksale verstrickt.
Ich weiß nichts von Verfehlung und Schuld,
Denn nach Notwendigkeit leben wir oberen Menschen,
Schuldlos, denn wir sind wie die grünende Erde,
Die auf den Schnee harrt,
Und jedes, jedes Geschehen als deinen Willen;
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.
Du aber hast als Schuld die Verstrickung gefühlt,
Und als Verfehlung dein Unglück,
Denn sonst warst du gottgleich“ (S. 85).

Mit Siegfrieds Schwert gibt sich Brunhild den germanischen Freitod, seiner „freien und unschuldigen Seele die Gefährtin gebend“. In Kampf und Untergang leuchtet das „innere“ Königtum auf, das in dieser Welt aus metaphysischer Notwendigkeit zugrunde gehen muß.

Dieses hehre, hohe Menschentum bedeutete für Ernst wie für Nietzsche „die letzte Erfüllung der Menschheit“. Hier zeigt sich elementar, wie nahe Ernst in seinem Tragödienleben Nietzsches Uebermenschensehnsucht war. Die tiefen schönen Verse Brunhilds aus dem letzten Akt, die wir zum Teil anführten, erinnern an wesensgleiche Rhythmen aus dem „Zarathustra“. Georg von Lukàsc nannte die „Brunhild“ Ernsts erstes griechisches Drama, R. Faesi verglich sie mit einem „griechischen Tempel“. Beide spürten scheinbar nicht die innere Dynamik jener beiden Adelsmenschen Siegfried und Brunhild, das Werden dieses Ethos, das sie darstellen. Für Lukàsc war Ernst der Statiker, der Schüler Platos, der Epigone des Sophokles, Faesi

sah in ihm, wie schon oben gesagt, den Führer einer neuklassizistischen Richtung, den Epigonen Schillers. Vom rassenseelischen Standort liegt näher, seine endgültige Tragödie „Brunhild“ aus der Erkenntnis seines nordischen Wesens Paul Ernsts „nordische“ Tragödie zu nennen. Sie bedeutet nicht die nordische Tragödie schlechthin, die es in der dynamischen Dichtung eines werdenden Volkes nicht geben kann. Wenn wir sie mit einem Bauwerk vergleichen wollen, wozu uns ihre „innere Architektonik“, Form und Geist notwendig zwingen, dann scheint sie uns wie ein gotischer Dom, in dem das heldische Gottsuchertum seiner Baumeister und die religiöse Sehnsucht des deutschen Menschen im Mittelalter Form wurde.

4. Aufnahme, Nachwirkung auf den Dichter und sein weiteres dramatisches Schaffen

In einer Schlußbetrachtung wollen wir uns der Aufnahme seiner Tragödien durch die Zeitgenossen, ihrer Kritik, der Nachwirkung auf sein späteres dichterisches Schaffen und die Gegenwart zuwenden. Es war nur natürlich und begreiflich, daß in einer Zeit, die keinen künstlerischen Lebensstil besaß, für die sittliche Maßstäbe relativ waren, das Publikum sich gegenüber einer aristokratischen Tragödienkunst kühl und ablehnend verhielt. Bis in die Gegenwart verurteilte die Mehrzahl der Kritiker Ernsts Tragödien als „kalte", abstrakte Konstruktionen, weil sie nur noch individuelle Menschenschicksale auf der Bühne nacherleben wollten und konnten, ihnen die Fähigkeit völlig abging, die große, allgemein-menschliche Typik seiner Helden zu verstehen. Ernst schrieb seine Dramen für den „idealen Zuschauer" in seiner Brust, für das zukünftige Nationaltheater, das erst Wirklichkeit werden konnte, wenn die Deutschen eine Nation wären, was bereits Lessing nach seinen erfolglosen Versuchen in Hamburg eingesehen hatte. Ernst empfand während seines ganzen Lebens Drama und Theater als Gegensätze, die deutsche Bühne der Vorkriegszeit charakterisierte er als „eine Schmarotzereinrichtung, welche mit der Dichtung nichts zu tun hat" (Z. d. J. S. 135). Dieses scharfe, einseitige Urteil entsprang nicht nur der Verbitterung, die durch die Gleichgültigkeit und Ablehnung gegen seine Werke entstand, es war der Bannspruch über eine Kultureinrichtung, die sich zum Werkzeug einer kulturzersetzenden Dichtung gemacht hatte. Das Publikum berauschte sich eben lieber an der Hysterie einer Hoffmannsthalschen „Elektra", an Schnitzlers psychoanalytischen „Helden", als daß es sich von Königsdramen und heroischen Tragödien erheben und erschüttern ließ. So wird es verständlich, wenn seine Tragödien kaum über die Uraufführungen hinauskamen. „Demetrios" wurde 1910 in Weimar erstaufgeführt, „Canossa" erlebte seine Uraufführung im Jahre 1918 in Stuttgart, 11 Jahre nach seinem Entstehen (!), „Brunhild" ging 1910 in München zum ersten Male über die Bretter.

Von der Tragödie „Gold“ liegt mir das Jahr einer Erstaufführung nicht vor, es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses Drama das Rampenlicht der Bühne überhaupt noch nicht erblickt hat.

Eine negative literarische Kritik und Interpretation seiner Dramen, die einer belustigenden Originalität nicht entbehrt, sei an dieser Stelle erwähnt. Alfons Hugle versuchte in einer Schrift: „Samuel Lublinski, Paul Ernst und das neue Drama“ (1913) den gleichstrebenden Neuklassiker Lublinski aus dem Schatten seines Führers und dramatischen Vorbildes Ernsts zu ziehen, indem er Ernst brutal zur Seite drängte, um Licht und Lob auf Lublinskis Dramen zu werfen. Es galt, den „Klassizisten“ Lublinski zu entdecken, den Hugle als den „einzigen synthetischen“ Dramatiker der Gegenwart verherrlichte, gegen dessen „Tiefe“ und „Adlerblick“ Ernst nur ein zweitrangiger Dichter wäre. Uns interessieren in dieser Arbeit nur die Urteile über den Dramatiker Ernst, deshalb seien sie hier zitiert. Hugle bezeichnet Ernst als ein „verdeckt romantisches Phänomen“ (S. 9), den „einzigen neuromantischen Dramatiker“ (S. 10), der „Ende und Extrem eines Dramas rein ethisch-kritischer Wirkungen“ darstelle, ein Ende der „wissenden Dramatiker“ sein müsse (S. 8). Die Helden seiner Tragödien seien in „der selbstversunkenen Stellung der indischen Jogis zu denken“ (S. 46), eine Auffassung, die in Ernst den konsequenten Statiker sieht, eine völlige Verkennung seines dramatischen Wollens erkennen läßt. Demetrios, Gregor, Heinrich als buddhistische Nabelbeschauer, weltflüchtig, resigniert, diese Auslegung dürfte bei jedem Einsichtigen nur ein Lächeln erzeugen. Man vergleiche sie mit den „Schatten“-Helden eines echten Neuromantikers wie Eulenberg, um die irrige Auffassung Hugles zu erkennen. Aber es kam diesem Interpreten nur auf eine Ehrenrettung Lublinskis und weniger auf eine gerechte Beurteilung des unzweifelhaft größeren Dichters Ernst an. Auf Lublinskis Tragödie: „Gunther und Brunhild“ und sein Staufendrama: „Kaiser und Kanzler“ kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.

Die Tragödie, „das Hohelied der Empörung, der Revolution", wie Ernst Hirt den formgewordenen Seelenschmerz im Dichter nennt (S. 181), die lyrische Tragik seiner 40er Jahre überwand Ernst in der Hinwendung zum Christentum, durch das Erlebnis des Glaubens und der göttlichen Gnade, das ihn zum Gnaden- oder Erlösungsdrama führte. Die Verankerung im Glauben bedeutete den Sieg über den menschlichen Willen, der sich als höchstes Ziel in seinem heroischen Ethos rein und stark verkörperte, das „Zurücktreten des Helden vor dem Gott" (N. Lit. S. 340). Diesen Punkt erreichte er in der „Ariadne auf Naxos" (1911). Ernst äußert sich selbst über diese innere Wandlung in einem Aufsatze: „Tragödie und Erlösungsdrama" (N. Lit., August 1932) folgendermaßen: „In der Tragödie drückt sich der menschliche Stolz aus —; es war also nur ein trügerischer Glaube in der Tragödie gewesen, daß der Held in der Nähe des Gottes stehe. Durch diese Einsicht wird die Verzweiflung gehoben, aus der die Tragödie hervorwächst. Es zeigt sich, daß diese Verzweiflung entsteht, wenn man den Menschen als Mittelpunkt der Welt faßt. Aber er steht in Wirklichkeit an der Peripherie, und im Mittelpunkt steht Gott" (S. 341). Es war ein trügerischer Glaube und doch lebensnotwendig für Ernsts menschliche und dichterische Entwicklung, ohne den seine Gnadendramen nicht denkbar wären. „Bei Paul Ernst war Leben und Schaffen, war Gedanke und Tat eine völlige Einheit" — wie Hans Bogner als Grundgesetz seiner Persönlichkeit, seines Schicksals richtig erkannte (N. Lit., Nov. 1933, S. 618) oder im Hinblick auf seine Lebensverzweiflung um die Jahrhundertwende mit den eigenen Worten des Dichters ausgedrückt: „Das Verhältnis von Dichter und Erlebnis ist also so, daß der Dichter nur das Erlebnis hat, das er haben kann, das er haben muß" (Dtsch. Volkstum, 1. Aprilheft 1933).

In der Tragik seiner einsamen Helden lebt eine heroische Weltanschauung, deren reinste Form sich in „Brunhild" ausprägt, und die in der Gegenwart, wo den Menschen wieder der Sinn für Heroismus und Ethos aufgegangen ist, Widerhall und aufnahmebereiten Boden

finden sollte. Der Tendenz des heutigen Theaters zum Kultischen kann in den Tragödien und späteren Dramen Ernsts Erfüllung werden. Jedoch ist kaum zu erwarten, daß selbst im neuen Reich seine Tragödien auf breitere Volksschichten wirken, im eigentlichen Sinne Volksdramen werden. Das Ringen um höheres Menschentum, das „kalte“ Ethos in seinen Tragödien wird trotz aller nordischen Renaissancebestrebungen immer nur wenige begeistern und erheben können, was sie durchaus nicht zu einer l'art-pour-l'art-ähnlichen Angelegenheit stempelt. Das Volk, die Masse wird ihnen scheu und fremd gegenüberstehen, weil sie die innere Glut und Leidenschaft dieser „verobjektivierten“ Bekenntnisse nicht spürt. Trotzdem ist zu hoffen, daß es den eifrigen Bemühungen der jüngsten Gegenwart gelingt, Paul Ernst für die Bühne zu erobern, die dramatische Wirkung auf die Nation, die er erstrebt hatte und die ihm bis zu seinem Tode (13. Mai 1933) versagt geblieben, zu fördern und zu verstärken. Wenn der Plan einer Nationalbühne verwirklicht werden soll, dann müssen auch seine Dramen auf ihr Platz finden, und nicht als Buch- und Lesedramen ein vergessenes Dasein fristen wie bisher in den vergangenen Jahren.

*

Verzeichnis der benutzten Werke von Paul Ernst

Speziell benutzt:
Gesammelte Dramen, 3 Bände.
Theoretische Schriften: Der Weg zur Form (1906) — W. z. F.
Ein Credo (1912) — Cr.
Jugenderinnerungen (1929) — Ju.
Jünglingsjahre (1930) — Jü.
Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus (1932) — Z. d. J.
Zusammenbruch und Glaube (1922).
Die Grundlagen der neuen Gesellschaft (1932) — Gr. d. n. Ges.
Erdachte Gespräche (1933).
„Tragödie und Erlösungsdrama" — N. Lit., August 1932.
„Der Dichter und sein Erlebnis" — Dtsch. Volkstum, 1. Aprilheft 1933.
„Beten und Arbeiten" — Gedichte 1933.
Gesammelte Werke, 15 Bände — Müller-Langen-Verlag, München.

*

Literaturverzeichnis

E. Ermatinger: „Das dichterische Kunstwerk, Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte" — Leipzig 1921.
E. Ermatinger: „Die Kunstform des Dramas" — Leipzig 1925.
Ernst Hirt: „Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung" — Leipzig und Berlin 1923.
Georg von Lukàsc: „Die Seele und die Formen" — 1911.
Wilh. von Scholz: „Gedanken zum Drama" — 1904.
Rudolf K. Goldschmidt: „Das Drama" — München 1923.
Bernhard Diebold: „Anarchie im Drama" — Berlin 1928.
Max Wachler: „Der Denker Paul Ernst" — München 1931.
Marianne Thalmann: „Die Anarchie im Bürgertum — ein Beitrag zum liberalen Drama" — München 1932.
Alfons Hugle: „Samuel Lublinski, Paul Ernst und das neue Drama" — Heidelberg 1913.
Karl Jaspers: „Die geistige Situation der Zeit" — Berlin 1931.
Alfred Vierkandt: „Kultur des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart", Sonderabdruck aus „Handwörterbuch der Soziologie" — Stuttgart.
Oskar Walzel: „Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts" — Leipzig 1929.
Theodor Kappstein: „Nietzsches Werke", 4 Bände — Berlin 1932.
Robert Faesi: „Paul Ernst und die neuklassischen Bestrebungen im Drama", Habilitationsschrift — Leipzig 1912.
Marie Florin: „Paul Ernst als Novellist", Dissertation — Münster 1925.
Herbert Georg Göpfert: „Paul Ernst und die Tragödie", Dissertation in der Sammlung „Form und Geist", Band 29 — 1932.
Wilhelm Stapel: „Ueber Paul Ernsts Dramen" — Deutsches Volkstum, 1. Aprilheft 1933.
Hans Bogner: „Erinnerungen an Paul Ernst" — Neue Literatur, Heft 11, 1933.

Georg Förster: „Der Dichter und Denker Paul Ernst“ — in der „Tag“, vom 19. Januar 1932.
Franz Servaes: „Paul Ernst“ — in Lit. Echo, 6. Jahrgang, Nr. 15, 1. Mai 1904.
Paul Kluckhohn: „Paul Ernst“ — W. A. R., 3. Jahrgang, Nr. 8.
Eberhard Wolfgang Möller: „Gedenkrede für Paul Ernst“ — Zeitschrift für Deutschkunde, Heft 7, Jahrgang 1933.

Lebensabriß

Am 13. Februar 1911 wurde ich in Berlin geboren. Drei Jahre lang besuchte ich die Vorschule des Askanischen Gymnasiums. Ein Stellungswechsel meines Vaters brachte mich auf zwei Jahre nach Barmen, wo ich die Sexta und Quinta des Realgymnasiums absolvierte. Eine erneute berufliche Veränderung meines Vaters führte mich anschließend nach Essen, wo ich der Krupp-Oberrealschule überwiesen wurde, deren Schüler ich bis zum Abitur am 4. März 1930 war. Mit der Absicht, Philologie zu studieren und den Lehrberuf zu ergreifen, zog ich zwei Semester nach Bonn und hörte dort vor allem germanistische, geschichtliche und anglistische Vorlesungen. Besonders fesselten mich die Vorlesungen von Professor Bach über die Entwicklung der deutschen Sprache und von Professor von Wiese über politische Dichtung. Im dritten Semester ließ ich mich an der Universität Marburg immatrikulieren, wo neben philosophischen Vorlesungen (über Nietzsche) und geschichtlichen Vorlesungen das Shakespeare-Kolleg von Professor Deutschbein mir weitgehende Anregungen gab. Inzwischen hatte ich den Entschluß gefaßt, zur Zeitung zu gehen und mich publizistisch zu betätigen. Deshalb siedelte ich im vierten Semester nach Berlin über, wo ich mich neben den vorgenannten Studienfächern zeitungswissenschaftlichen Studien unter der Leitung von Professor Dovifat widmete. Tiefen Eindruck hinterließen die Vorlesungen über Kulturphilosophie und geisteswissenschaftliche Psychologie von Professor Spranger. Nach dem fünften Semester wechselte ich nach Münster über, um mich auf das Doktorexamen vorzubereiten. Hier führte ich meine germanistischen Studien unter der richtungweisenden Leitung von Professor Günther Müller weiter. Ihnen gesellten sich geschichtliche Studien bei Professor Eitel und anglistische Vorlesungen bei Professor Keller hinzu. Allen diesen meinen Lehrern, besonders aber Herrn Professor Müller, sage ich hiermit meinen aufrichtigen Dank für die Förderung meiner wissenschaftlichen und auch menschlichen Bildung.